ACAD. LESEH.
23 JAN 1922

Akademische Lesehalle
Heidelberg.

DER CICERONE

HALBMONATSSCHRIFT für KÜNSTLER KUNSTFREUNDE und SAMMLER

DR. FRITZ GOLDSCHMIDT
DR. VICTOR WALLERSTEIN

GEMÄLDE :: SKULPTUREN :: BRONZEN

BERLIN W 35

SCHÖNEBERGER UFER 36A
PRIVATSTRASSE, HOCHPARTERRE

GLENK

BERLIN W8 – UNTER DEN LINDEN 31

CHINA Ausgrabungen PERSIEN

Europäische Altertümer, Porzellane

Englische und französische Möbel

Ägyptische und griechische Antiken

ANKAUF VERKAUF

MODERNE UND ALTE MEISTER

Galerie
Remmler & Co.

LEIPZIG, Tröndlinring Nr. 3

DER·CICERONE

HALBMONATSSCHRIFT FÜR KÜNSTLER, KUNSTFREUNDE UND SAMMLER

HERAUSGEGEBEN VON PROF. DR. GEORG BIERMANN

XIII. JAHRGANG 1921

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN IN LEIPZIG

Universitäts-
Bibliothek
Heidelberg.

13
C 4824

Inhalts-Verzeichnis

I. Kunst und Künstler

Seite

Basler, Adolphe, Henri Matisse . . . 16
— Pablo Picasso und der Kubismus . . . 237
Behne, Adolf, Werkstattbesuche. V. Oskar Fischer 210
Beil, Ludwig, Otto Gleichmann 297
Biermann, Georg, Kunstwende 467
— Das Darmstädter Löwentor 557
— Neue Arbeiten Bernhard Hoetgers . . 648
Braune Krickau, Heinz, Oskar Moll . 171
Britting, Georg, Der Maler und Graphiker Joseph Achmann 477
Colin, Paul, Emmanuel Gondouin . . . 582
Däubler, Theodor, Bernhard Hoetger . 643
— Stanislaus Stückgold 183
Edschmid, Kasimir, Die Lage der Kunst 552
Fechter, Paul, Magnus Zeller 339
Franck, Hans, Impressionismus und Expressionismus 303
Frieg, Will, Eberhard Viegener 541
Freund, E. Washburn, Amerikanische Künstlerprofile 509
Graf, Oskar Maria, Der Maler Georg Schrimpf 573
— Maria Uhden 73
— Neue Wege im Kunstgewerbe 483
Huebner, F. M., Lodewijk Schelfhout . . 39
Kolle, Helmud, Henri Rousseau 371
Krell, Max, Produktivität 523
Kuhn, Alfred, Die absolute Plastik Oswald Herzogs 245
Kunike, H., Tibetische Malereien . . . 355
v. Luschan, F., Funde aus einer mittelalterlichen Nekropole bei Tuzla in Bosnien 659
Luz, W. A., A. von Jawlensky / Neue Bildnisse 684
Pfister, Kurt, E. A. Weber 419
Schmitz, Hermann, Die Bildteppiche und der dekorative Stil 439
Strobel, Alfred, Die antinaturalistische Kunst im Spiegel der altgriechischen Philosophie 587
v. Sydow, Eckart, Afrikanische und ozeanische Kunst 199
— Erich Heckel als Graphiker 1
v. Sydow, E., Westafrikan. Gebrauchskunst 614
Tügel, Ludwig, Carl Emil Uphoff . . . 705
v. Wedderkop, H., Dadaismus 422
— Marie Laurencin 137
Wiese, Erich, Johannes Molzahn . . . 652
Wolfradt, Willi, George Grosz . . . 103

II. Sammelwesen und Ausstellungen

Balet, Leo, Die Sammlung Bachstitz . . 331
Basler, Adolphe, Pariser Kunstschau . . 431
Berrer, J. W., Die Galerie Bartels in Kassel 265
Däubler, Theodor, Die Genfer Internationale Kunstausstellung 83
Escherich, M., Mittelalterliche Bildwerke aus Frankfurter Privatbesitz 525
Jähnig, K. W., Altholländische Meister des 17. Jahrhunderts. (Zur Ausstellung in der Kunsthandlung Arnold in Dresden) . . 620
Schapire, Rosa, Die Neuordnung des Hamburgischen Museums für Kunst u. Gewerbe 383
v. Wedderkop, Rheinisches. (Ausstellungen in Köln und Düsseldorf, Kunstpflege u. a.) 55
With, Karl, Ostasien. Die Ausstellung der Kestner-Gesellschaft in Hannover . 605, 675

IV. Der Kunstsammler

(Von Sammelwesen und Kunstereignissen)

Balet, L., Die Reorganisation der holländischen Museen 446
Dammann, Walter H., Landolin Ohmacht in Hamburg 21, 149
Ettinger, Paul, Museen, Sammlungen und Denkmalspflege in Sowjetrußland . 390
Gerstenberg, Kurt, Neuerwerbungen des Städtischen Museums in Halle a. S. . . 253
Gold, Alfred, Die Sammlung Heilbuth . 89
Kirchner, Joachim, Eine Neuerwerbung der Galerie Caspari in München . . . 313
v. Luschan, Felix, Ein Rhodisches Zelt . 215
Müller-Wulckow, W., Vergängliche Schönheit 115
Pelka, Otto, Barocke deutsche Elfenbeine 715
Simon, K., Eine Kelsterbacher Porzellanfigur 219

Die Zeit und der Markt

Seite

Amerikas Besitz an Meisterwerken europäischer Kunst 394
Curjel, Hans, Badische Kunstpflege 258
Der 14. Tag für Denkmalpflege 592
Der Palazzo des Papstes Pius IV. 491
Von der Nordischen Woche in Lübeck 629
v. Wedderkop, H., Rheinische Kunstfragen . . . 220

Kunstpolitik

Auflösung des „Berliner Arbeitsrats für Kunst“ . . 449
Ausstellungspolitik . . . 119
Besteuerung des deutschen Kunstbesitzes 721
Die Einfuhr von Kunstgegenständen in d. Schweiz 449
Zur Gründung der Staatlichen Bildstelle 492
Kunst- und Kulturpropaganda in Amerika . . . 690
Kunstpolitisches in Baden . 120
Kunstpflege in Halle . . . 58
Kunsterziehung 59
Der wilde Konfiskationsgeist 94
Luxussteuerfreiheit der Kunstausstellung 449
Polen fordert! 449
Tagung des Deutschen Werkbundes in München und Gewerbeschau 1922 . 361
Der Geist von Weimar . . 186

Sammlungen

Austausch der österreichischen Kupferstichdubletten 593
Det Danske Kunstindustrimuseum 1895—1920 . . 314
Deutsche Kunst für Amerika 494, 558, 630
Eintrittsgeld der Berliner Museen 187
Eröffnung des Anbaues der Städelschen Galerie . . 362
Europäische Kunst in Japan 450
Ein Museum europäischer Kunst in Japan 691
Folkwang-Museum, Die Zukunft des 558
Frankfurter Museumsfrage, Die 186
Hamburgisches Museum für Kunst und Gewerbe . . 314
Holländisches Museum, Ein 494
Junge Kunst in europäischen Museen, Die 691
Museum der Zukunft, Das 186
Museumsführer 395
— und Jahresberichte . . 528
Neuerwerbungen des Dresdner Stadtmuseums . . . 121
— der österr. Staatsgalerie 449
Neuordnung der Erfurter Sammlungen 59
Neuordnung der Akademie in Venedig, Die 721
Reinach, Der Nachlaß Josef 593
Tuk, Die Sammlung . . . 691
Schweizerisches Vermächtnis, Ein 558
Stiftungen 60
Würzburger Residenz, Die 395
Berlin 122, 450
Bologna 593
Bremen 60, 158
Budapest 691
Christiania 158, 691
Danzig 594
Detroit 630
Dresden 594
Erfurt 122, 594
Haag 61
Haarlem 61
Hagen i. W. 187, 630
Hamburg 362
Karlsruhe 61, 396, 529
Köln 396
London 122
Lübeck 122
München 396
Neapel 61
New York 62, 158, 314, 396, 630
Nürnberg 62
Paris 494, 722
Philadelphia 315
Rom . . . 62, 122, 315, 397
Venedig 63
Weimar 187
Wien 558
Zerbst 595
Zürich 315, 631

Ausstellungen

Amsterdamer Ausstellungen 124
Ausstellung alter Wandmalereien aus Hessen . . 495
Baseler Ausstellung deutscher Expressionisten, Eine 502
Berichtigung 29
Seite
Berliner Sezession . . . 667
— Sommerausstellungen . 398
Bildnisausstellung in Düsseldorf 667
Degas-Skulpturen . . . 560
Deutsche Kunst in Stuttgart 289
Deutsche Graphikausstellung in Zürich 363
Deutsche Graphik in Zürich 495
Dresdner Ausstellungen 529, 692
Josef Eberz: Das Werk von Assisi 530
Ausstellungen in Frankfurt 285
Frankfurt a. M. Zur Ausstellung bei Zingler . . 127
Frankfurter Kunstmesse 1921 501
— Kunstschau 595
Genius im Kinde, Der . . 160
Gobelin - Ausstellung in London 161
Hamburg, Jubiläumsausstellung der Galerie Commeter 402, 450
— 16. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in . 500
Hamburgische Deckenmalereien des 17. Jahrh. . . . 723
Hannover, Die Ostasiatische Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft 559
Hannnversche Sezession . 223
Eine Hodler-Ausstellung in Bern 315
Hodler-Ausstellung in Bern 501
Holländische Kunst in Paris 362
Internationale Kunstausstellung in Paris 667
Kunstgewerbliche Weihnachtsmesse 1921 . . . 667
Mannheimer Kunsthalle, Die Ausstellung „Porzellan und Majolika“ in der . . . 402
Munch in Hamburg . . . 401
Münchener Sommerausstellungen 499
Gabriele Münter in der Modernen Galerie Thannhauser in München . . 30
Mutter und Kind in der Graphik der letzten Jahrzehnte 161
New Yorker Ausstellungen 123, 159, 397
Potsdamer Kunstsommer 1921 289
Russische Kunst. VI. Ausstellung der Galerie von Garvens 189

Seite

Vergleichswerte. Zu einer Ausstellung aus d. Kölner Sammlungen im Wallraf-Richartz-Museum . . . 722
Wallraf-Richartz-Museums, Die Bildnisausstellung des 631
Wasmann u. Rhoden (Ausstellung deutscher Meister um 1830 in der Galerie Arnold-Dresden) 96
Watteau-Ausstellung in Paris, Eine 452
Wien, Eine staatliche Schule für Expressionismus in . 452
Amsterdam . 30, 63, 124, 259
Basel . . 127, 315, 403, 502
Berliner Ausstellungen 29, 64, 127, 161, 187, 282, 363, 398, 501, 632, 667, 692
Akademie der Künste . . 363
Paul Cassirer 29, 282, 399, 692
Freie Sezession 399
Fraenkel & Co. 127
Fritz Gurlitt . .30, 127, 399
Kronprinzenpalais 29, 127, 188, 283, 399
Kupferstichkabinett . . . 64
Moabiter Glaspalast . . 363
Ferdinand Möller . 30, 188
Neue Kunsthandlung, Tauentzienstraße . . . 30, 127
I. B. Neumann, Graph. Kabinett . . . 127, 399, 632
Carl Nicolai . 127, 188, 692
Schloßmuseum 501
Sturm . 127, 188, 284, 501
Kunstheim K. & E. Twardy 161
Breslau . . . 189, 260, 363
Chemnitz 596, 693
Dresden . . . 260, 529, 692
Elberfeld 31, 190
Erfurt 723
Frankfurt a. M. 224, 260, 501, 560, 595
Genf 65
Haag 404
Haarlem 404
Hagen i W. . . 364, 502, 530
Hamburg . 162, 364, 402, 668
Hannover 31, 128, 502, 559, 632
Heidelberg 315
Jena 190
Kaiserslautern 693
Karlsruhe 560
Kassel 596
Köln 162, 631
Krefeld 224
Lausanne 364, 560

Seite

Leipzig 289, 364
Luzern 597
Magdeburg 724
Mainz 315, 693
Mannheim 65
Münchener Ausstellungen 30, 97, 125, 224, 284, 316, 400, 499, 530, 632, 693
Galerie Caspari 284, 316, 499, 693
Hans Goltz (Neue Kunst) 97, 125, 284, 499, 530, 632
Münchener Neue Sezession 400, 499
Moderne Galerie Thannhauser 30, 125, 224, 499, 632
Neapel 38
New York 31, 123, 190, 288, 633
Oldenburg 225
Paris . 190, 404, 452, 633, 694
Stockholm 453
Stuttgart 560, 633
Wien 65, 452
Wiesbaden 190, 289, 404, 502, 530, 668, 724
Zürich . . 162, 404, 503, 561

Von Künstlern und Gelehrten
32, 66, 129, 191, 225, 260, 290, 316, 365, 405, 453, 503, 561, 597, 633, 694, 724
Max Dvořák † 129
Karl Ernst Osthaus † . . 225
Totenfeier für Osthaus . . 290

Büchersammelwesen
Bibliophile Chronik . 503, 561
Bibliophiles aus Darmstadt 317
Bibliophiles aus Österreich 453
Codex Aureus 454
Albrecht Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians I. . . 454
„Essays zur Erneuerung und Pflege moderner Buchkunst“ 317
Evangeliarium aus dem Bamberger Domschatz . . 454
Goya, „Los Desastres de la Guerra“ 454
Ein neuer Hamlet-Druck . 98
Klagelieder Jeremias mit Holzschnitten von Wilh. Schocken 317
Kunstschätze der Sammlung Dr. Max Strauß in Wien . 567

Seite

Lehnert, Georg, Geschichte des Kunstgewerbes. Bd. I 568
Ludwigsburger Porzellanfiguren 567
„Venedig“ 317
Wölfflin, H., Die Bamberger Apokalypse . . . 454

Alte und neue Graphik
Graphische Veröffentlichungen 66, 162, 226, 291, 318, 365, 561, 597, 669, 694
„Der Anbruch“. 319
Arp, Hans, Der Vogel selbdritt 366
Bucherer, Max, und Fritz Ehlotzki, Der Original-Holzschnitt 695
Cohn-Hendel, Meta, Melodien 318
„Von Corinth und über Corinth“. 291
Coulin, Jules, 180 Holzschnitte der Disteli-Zeit . 365
Davringhausen, „Karamasoff“ 163
Dix, Otto, Radierungen . 694
Eberz, Radierungen . . 162
Fechter, Paul, Das graphische Werk Max Pechsteins 318
Geiger, Willi, Neun Lithographien zu Frank Wedekinds „Lulu“ 291
— „Waldemar Bonsels“ . 318
Goldschmitt, Bruno, Aus den Bergen 292
Graphikmappen der Galerie Flechtheim:
VI. Marie Laurencin . . 162
VII. Paul Thesing . . . 163
Das graphische Jahr . . . 597
Grosz, George, Die Abenteuer des Herrn Tartarin aus Tarascon 598
Heubner, F., Sechs Radierungen 318
Heuser, Werner, Köpfe . 670
vom Hügel, Helmut, „Legenden“. 598
In Memoriam Wilhelm Morgner 67
Jaeckel, Willy, „Menschgott – Gott – Gottmensch“ 561
Keil, Hermann, Eros . . 561
Kurth, Willy, Adolph Menzels graphische Kunst . . 669

Seite

Metzner, Franz, Zeichnungen 670
Mense, Carl, Linoleumschnitte 162
Pfister, Kurt, Deutsche Graphiker der Gegenwart . 66
„Die Pforte" 319
Unsere Reklamekünstler . 561
Saudek, Rudolph, Zehn Radierungen zur Göttlichen Komödie 597
Scharff, Radierungen . . 162
Schrimpf, G., Lithogr. Mappe 162
v. Schwind, Moritz, Almanach von Radierungen . 291
Sieg der Farbe 366
Slevogt, Max, Illustrationen zum Märchen „Die Goldene Kugel" 319
Stahlstiche von Felixmüller 226
Viegener, E., „Passion" . 318
Waske, Erich, Simsonlegende 163
Wolf, Hans, Zeichnungen von Adolph Menzel . . 669

Neue Bücher

Albinmüller, Holzhäuser 727
Archipenko-Album . . . 461
de Balzac, H., Jesus Christus in Flandern 461
Baum, Julius, Gotische Bildwerke Schwabens . 564
Behrendt, Walter C., Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur 321
Blümner, Rudolf, Der Geist des Kubismus und die Künste 327
Blunck, Richard, Der Impuls des Expressionismus 460
v. Bode, Wilhelm, Sandro Botticelli 697
— Florentiner Bildhauer der Renaissance 464
Bredt, E. W., Rembrandt-Bibel 463
Budko, Joseph. Haggadah . 535
Chimirri, B.-A. Frangipane, Mattia Preti detto il cavalier calabrese . . 408
Christoffel, Ulrich, Die romantische Zeichnung von Runge bis Schwind . 163
Cohen-Portheim, Paul, Asien als Erzieher . . . 32

Seite

Cohn, William, Indische Plastik 322
Colin, Paul, James Ensor 228, 598
Collectanea variae doctrinae Leoni S. Olschki, bibliopolae florentino sexagenario 462
Dehio, Geschichte der deutschen Kunst 457
Deri, Max, Die neue Malerei 191
Dees, K. Otto, Die Geschichte der Porzellanfabrik zu Tettau und die Beziehungen A. v. Humboldts z. Porzellanindustrie 636
Die dadaistische Literatur . 323
Die Denkmäler d. Pelizaeus-Museums zu Hildesheim . 413
Deutsche Meister 457
Dreßlers Kunsthandbuch. II. Bd. 165
Eberlein, Kurt, Deutsche Maler der Romantik . . 462
Eddy, Arthur Jerome, Cubists and Post-Impressionism 634
Efroß, E., u. J. Tugendhold, Die Kunst Marc Chagalls 461
Eisler, Max, Gustav Klimt 533
Les écrits de James Ensor 598
Europas neue Kunst und Dichtung 68
Fechheimer, Hedwig, Kleinplastik der Ägypter . 322
Feulner, Adolf, Ignaz Günther 727
Fischer, Otto, Chinesische Landschaftsmalerei . . . 323
Friedländer, Max J., Die Radierung 129
Fröhlich-Brun Lili, Parmegianino und der Manierismus 564
Gammel norsk Wävkunst 537
de Gelder, J. J., Bartholomeus van der Helst . . 696
— Honderd Teekeningen van oude Meesters in het Prentenkabinet der Rijks Universiteit te Leiden . . 129
Glück, Heinrich, Das Hebdomar von Konstantinopel 536
de Goncourt, E. und J., Die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts 563

Seite

Graber, Hans, Piero della Francesca 163
Grautoff, Otto, Die neue Kunst 33
— Französische Malerei seit 1914 191
Heidelbach, Paul, Kassel 462
Henry, Daniel, Der Weg zum Kubismus 33
Hensel, Carl, Farben und Farbensehen 229
Heyne, Hildegard, Leipziger Museumsführer . . 461
Hielscher, Kurt, Das unbekannte Spanien . . . 725
Hildebrandt, Hans, Wandmalerei 166
Hintze, Erwin, Die deutschen Zinngießer und ihre Marken 460
Hodler-Buch, Ein 636
Huebner, Fr. M., Europas neue Kunst und Dichtung 68
— Weltpolitik mit geistigen Mitteln 69
Jahrbuch für Kunstsammler 1921 414
Jessen, Peter, Der Ornamentstich 229
Junge Kunst, Bd. 9—16 . . 193
Justi, Ludwig, Deutsche Malkunst im 19. Jahrh. . 67
Karlinger, Hans, Die hochromantische Wandmalerei in Regensburg . 230
Karow, Otto, Die Architektur als Raumkunst . . 698
Kehrer, Hugo, Anton van Dyck 463
Kleine Anzeigen 325, 326, 671
Kleine Führer der Hamburger Kunsthalle . . . 325
Krause, Gregor, und Karl With, Bali. I. Bd. . . . 322
Krause, Gregor, Bali. II. Teil 725
Kroeber, Hans T., Silhouetten aus Lichtenbergs Nachlaß von Daniel Chodowiecki 327
Kuhn, Alfred, Die neue Plastik von 1800 bis zur Gegenwart 530
Kümmel, Otto, Die Kunst Ostasiens 458
Kunstbreviere 600
Küppers, Paul Erich, Der Kubismus 33

Seite

Lehmann, J., Die Ornamente der Natur- u. Halbkulturvölker 536
Lindner, Werner, Der deutsche Brunnen . . . 165
v. Luschan, Felix, Die Altertümer von Benin . . 367
Mannheimer, Victor, Die balli von Jacques Callot . 635
v. Manteuffel, K. Zoege, Hans Holbein 326
Markwart, Otto, Jakob Burckhardt 534
Mayer, Aug L., Altspanien 129
Meier-Graefe, Julius, Courbet 698
— Ganymed, Blätter der Marées-Gesellschaft . . 33
Miniaturenkabinett der Münchner Residenz, Das . 671
de Mont, Pol De Schilderkunst in Belgie van 1830—1921 599
Muck, Hans, Islamik . . 326
Müller-Wulkow, Aufbau-Architektur! Tribüne der Kunst und Zeit . . 412
Muñoz, Antonio, Roma barocca 406
Neue russische Kunstliteratur 565
Osborn, Max, Geschichte der Kunst 326
Ovid, Der Götter Verwandlungen 321
Patrizi, M. L., Un pittore criminale 407
Pazaurek, Gustav E., Steingut 459
Perzynski, Friedrich, Von Chinas Göttern 463
Petraccone, Enzo, Luca Giordano 408
Pfister, Kurt, Bruegel . . 67
— Hercules Segers . . . 67
— O., Der psychologische u. biologische Untergrund des Expressionismus . . 227
Planiszig, L., Venezianische Bildhauer der Renaissance 697
Publikationen von Handzeichnungen 534
Puppenbuch, Das 670
Quenzel, Karl, Der Maler Feuerbach 163
Raynal, Maurice, Braque 530
— Picasso 191

Seite

Rembrandts Handzeichnungen. Hrsg. v. K. Freise, K. Lilienfeld u. H. Wichmann. I. Bd. 695
Richter, Klaus, Das Buch vom Menschen 532
Riesebieter, O., Die deutschen Fayencen des 17. und 18. Jahrhunderts . . 636
Roh, Franz, Holländische Malerei 696
Rosenberg, Marc, Wenzel Jamnitzer 366
Rubens, P. P., Des Meisters Gemälde in 538 Abb. herausgegeben v. Rud. Oldenbourg 726
Sammelbände z. Geschichte der Kunst und des Kunstgewebes 671
Schaeffer, Emil, Sandro Botticelli 563
Schmitz, Hermann, Bildteppiche 532
— Die Gotik im deutschen Kunst- und Geistesleben . 411
Schottmüller, Frida, Wohnungskultur u. Möbel der italienischen Renaissance . 697
v. Seidlitz, W., Die Kunst in Dresden 413
Stiehl, Otto, Die Baukunst, ein Werkstein zum Neuaufbau des deutschen Geistes 699
v. Sydow, Eckart, Die Kultur der Dekadenz . . 670
Uhde-Bernays, Herm., Münchner Landschafter im neunzehnten Jahrhundert 530
Uhde, Wilhelm, Henri Rousseau 726
Valentiner, Wilh. R., Rembrandt 319
Waldmann, Emil, Das Bildnis im 19. Jahrhundert 67
— Sammler u. ihresgleichen 458
With, Karl, Asiatische Monumentalplastik 530
Witz, Konrad. Zum Katalog der Züricher Ausstellung 728
Worringer, Wilh., Künstlerische Zeitfragen . . . 326
Würtenberger, Ernst, Zeichnung, Holzschnitt u. Illustration 505
Wyß, Bernhard, Erinnerungen an Böcklin . . . 462

Seite

Zahn, Leopold, Paul Klee 599
Zehder, Hugo, Wassily Kandinsky 191
Zeichnungen alter Meister im Berliner Kupferstichkabinett, Die. Bd. I u. II 129
Zimmermann, H., A. Handlirsch u. O. Smital, Die beiden Hofmuseen und die Hofbibliothek . . 320

Neue Zeitschriften

33, 69, 408
Kleine Anzeigen 730
Ararat, Der 408
l'Arte 1920 411
Bibliographische Zeitschrift, Eine neue 537
Dedalo, Rassegna d'arte . 408
Englische Kunstzeitschriften 455
l'Esprit Nouveau 33
Genius, Der 409
Pelikan, Der 410
Städel-Jahrbuch. 1921 . . 410
Sturm, Der 410

Verschiedenes

Amerikanische Organisation 327
Ausstellung in Niederländisch-Indien 194
Auswärtige Vertretungen des „Cicerone" 405
Berichtigung 506
Beschluß der Wiener Reparationskommission, Ein 100
Der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft . . . 730
Die neuentdeckten Fresken von Mantegna und Bramante in Rom 166
Ein Frühwerk Trübners . 100
Gesellschaft der Freunde Ferdinand Hodlers . . . 601
George Grosz / Marie Laurencin 168
Großgmain Die verschwundenen Bilder des Meisters von 131
Zu „Oswald Herzog" . . 327
Holbein-Zeichnungen . . 261
Internationaler Kongreß für Kunstgeschichte 194
Kultusministerium u. Kunstgeschäft 601
Kunsthistorischer Kongreß . 506
Ein neuer Michelangelo im Louvre 262

Seite

Ein angeblicher Rembrandt entdeckt 506
Der Diebstahl eines angeblichen Rembrandt . . . 98
Eine Richtigstellung . . . 538
Ein Selbstbildnis Dürers im Louvre 230
Ein wiedergefundenes Werk Peter Vischers 464
Einbruchsdiebstahl im Weimarer Museum 261
Amsterdam 464, 602
Berlin 464
Halle 465
Neapel 69, 672
Paris 672
Philadelphia 405
Rom . . . 69, 230, 406, 730
Verona 506

Der Kunstmarkt

Vom amerikanischen Kunstmarkt 131, 194, 292, 414, 636, 700
Frankfurter Kunstmesse Herbst 1921 367
Versteigerungen in New York 34
Die Pariser Herbstsaison . 638
Köln 36
München 700

Bevorstehende Versteigerungen

36, 69, 101, 133. 168, 196, 231, 262, 294, 328, 367, 507, 568, 602, 639, 673, 701, 732
Autographen bei Karl Ernst Henrici 294
Die Frankfurter Kunstmesse 36
— im Römer 196
Graphik-Versteigerung in Hamburg 101

Seite

Neue Graphik-Auktionen . 231
Kunstauktion bei F. A. C. Prestel 639
Sammlung Konsul Graf . 568
Die Sammlung Pa'ffy . . 133
Die Versteigerung der Bodeschen Bibliothek 602
Die Versteigerung d. Sammlung Rudolf Busch-Mainz 69
Versteigerung wertvoller altenglischer Gobelins . . 70
Versteigerung der Sammlung Uhde u. Kahnweiler 262
Die Vente Kahnweiler. II. Teil 659
Amsterdam . . 133, 234, 568
Berlin 101, 133, 168, 196, 328, 507, 673, 701
Brüssel 701
Frankfurt a. M. 37, 101, 169, 330, 367, 731
Halle 368
Köln 133, 196, 262, 568, 603, 641, 673
Königsberg 169
Leipzig 569
London 570, 701
München 70, 169, 234, 263, 571, 641, 731
Paris 133
Wien 701

Aus der Sammlerwelt u. vom Kunsthandel

Altirisches Silber 197
Amerika kauft 674
Ausverkauf in Salzburg . 71
Jacques Casper † 732
Deutsche Kunst in Spanien 197
Die Eröffnung der Galerie Stenzel (vorm. Gal. Arnold) in Breslau 71
Het Straatje 465

Seite

Munch-Ausstellung in Berlin, Eine 235
Münchner Kunsthort G. m. b. H. 234, 415
Die Sammlung Dr. Bredius 134
Eine umfangreiche Sammlung von photographischen Aufnahmen 71
Unbekannte Rembrandts . 295
Ein russischer Sammler . . 539
Tizians „Mann mit dem Falken“ 295
Der Verkauf d. Rembrandts aus der Samml Yussupoff 603
Ein wichtiges Verzeichnis 415
Amsterdam 295, 572
Berlin 198, 236, 295, 369, 539, 572, 603, 702
Düsseldorf 135, 540
Erfurt 466
Frankfurt a. M. 135
Hamburg 370, 415
Köln 702
Mannheim 703
New York . . 135, 416, 703
Paris 416
Sussex 197
Wien 101
Wiesbaden 704

Neue Kataloge

72, 102, 136, 170, 198, 236, 264, 296 330, 370, 417, 466, 507, 540, 572, 604, 642, 674, 704, 732

Nach Schluß der Redaktion

Amsterdam 264

Versteigerungsergebnisse

Heft 1, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11/12, 13/14, 15/16, 22, 23, 24.

Verzeichnis der Abbildungen

Malerei — Seite

Achmann, Joseph, Bildnis Britting 476
— Pariser Landschaft . . 478
— Selbstbildnis 477
— Zeitungsleser 479
Antwerpener Manierist, um 1520, Heilige Familie . . 269
— Meister, um 1520, Madonna mit Heiligen . . 625
Art des Dirck Santvoort, Mädchenporträt. 1647 . 271
Benson, Ambrosius, Männliches Bildnis . . . 92
Berckheyde, Gerrit, Der Vyverberg im Haag . . 622
de Bray, Jan, Herrenbildnis 274
Coubine, O., Frau aus Avignon 434
Cuyp, Aelbert, Dortrechter Kircheninterieur. 1636 270
Derain, André, Kopf einer Italienerin. 1921 432
Desportes, François, Hühnerhund mit Fasan und Rebhuhn. 1725 280
van Dijk, Philips Wilhelm Carl Heinrich Friso, Prinz von Oranien und Nassau. 1725 279
Dou, Gerard, Rembrandt im Atelier 334
Fischer, Oskar, Gebet . . 210
— Haus am Meer . . . 214
— Wunderbarkeit. Aquarell 211
Flinck, Govert, Mädchenbildnis 623
Gleichmann, Otto, Begebenheit. Aquarell. 1919 311
— Der einsame Trinker. 1920 305
— Der rote Wagen. Ölb. 1920 301
— Eremitin. Ölbild. 1917. 300
— Gastmahl. Ölbild. 1918 298
— Im Café. Aquarell. 1919 312
— Kopf. Ölbild. 1920 . . 299
— Mädchen im Wald. Aquarell. 1920 306
— Strahlen-Stürzen. Ölbild. 1920 307
— Wildkatzen. Aquarell. 1920 309
— Zwei Menschen in Stadt Ölbild. 1919 311
van Gogh. 1889. . . . 391
Gondouin, Emmanuel, Bildnis 585
Gondouin, Em., Bretonin 584
— Katze 591
— Mulattin im Bade . . 588
— Selbstbildnis 587
— Sitzendes Mädchen . . 586
— Spaziergang in den Bergen 589
— Symphonie in Schwarz und Grün. Landschaft . . 582
— — — — und Violett. Landschaft 583
de Goya, Francesco, Bildnis der Donna Francesca Candado 337
— Porträt der Herzogin von Alba 90
van Goyen, Jan, Landschaft 620
Greco, Der hl. Petrus betend 92
Gromaire, Marcel, Porträt der Großmutter . . 435
Grosz, George, Der Liebeskranke. 1916. . . . 105
— Deutschland ein Wintermärchen. 1917/18 . . . 107
— Feiertag. 1917. . . . 106
Heckel, Erich, Aus Italien. Tuschzeichnung. 1909 . . 3
— Badende an der Förde. Aquarell. 1913 5
— Förde. Aquarell. 1913. 4
— Irrenhausgarten. Federzeichnung. 1914 15
— Landschaft. Tuschzeichnung. 1913 8
— Rom. Tuschzeichnung. 1909 2
— Straße. Getönte Zeichnung. 1914. 9
van der Helst, Bartholomeus, Frauenbildnis . . 559
Hickel, Anton, Marianne Goßler geb. Schramm . . 23
von Jawlensky, A., Blauer Turban 687
— Buckel, Der 684
— Frau aus Turkestan . . 686
— Halbakt Blau-Rot . . 685
— Letztes Schauen . . . 689
— Sizilianerin 688
— Sphinx 688
Kent, Rockwell, Das Haus des Grauens 520
— Pastorale. 521
— Sonne und Eis . . . 522
Krohg, Per, Der kleine norwegische Hafen . . . 436
Laurencin, Marie, Das Mädchen mit dem weißen Hund und dem weißen Vogel. Ölgem. 1917 . . 138
— Das Zebra. Ölg. 1917. 139
— Der Zirkus. Aquarell. 19 146
— Die Freundinnen. Ölg. 18 141
— Die Gitarre. Ölg. 1918 141
— Die Violine. Ölg. 1920 148
— Frau mit Kind. Ölg. 1920 144
— „J'aime les chiens; celui-ci est rose". Ölgem. 1920 143
— „La petite Orphée". Ölgemälde. 1918 140
— „Le Zephire". Ölg. 1920 145
— Stilleben. Ölgem. 1918 142
— Zirkusmädel. Pastell. 20 147
Marchand, Jean, Weibliches Bildnis 433
Matisse, Henri, Akt . . 20
— Bildnis 17
— Interieur 63
— Komposition 18
— Lebensfreude 61
— Porträt 19
Moll, Oskar, Blätter am Bach. 1919. 181
— Blick auf Levanto. 1914 173
— Blick aufs Meer. 1920. 180
— Ebersberg. 1911 . . . 172
— Garten im Schnee. 1918 176
— Grunewaldsee. 1918 . 175
— Halbakt. Aquarell. 1917 179
— Hotelgarten in Levanto. 1914 173
— Königsalleebrücke. 1918 174
— Meine Mutter. 1919 . 182
— Porträt. 1915 178
— Steiniger Bach. 1919 . 180
— Stilleben. 1917 . . . 177
— Stilleben mit Mohn. 1916 177
— Urnitzbug. Aquarell. 1919 181
Molzahn, Johannes, 0 . . . 1 . . . 0. 1919 655
— Familienporträt. 1920 . 657
— Gesichts - Dimensionen. 1920 655
— Mit wertvollem Glühstoff — über alle Teile der Erde — über das Weltgebäude. 1920 656
— Mysterium — Mensch. 1919 653
— Neue Tafeln. 1917 . . 652
— Steigende Bewegung. 1920 655

Seite

De Moulins, Männliches Bruſtbild 336
Munch, Edvard, Selbſtbildnis. 1906 23
Niederländiſch. 1513. Reiſealtar 267
van Oſtade, Iſack . . . 624
Picaſſo, Pablo, Arlequin mit der Gitarre. 1918 . . 244
— Stilleben. 1914 . . . 239
— — 1916 243
— Violon. 1916 241
Pynacker, Adam, Herdentransport 622
Rembrandt, Chriſti Abnahme vom Kreuz . . . 333
— Knieſtück einer ſitzenden alten Frau 332
— Lucretia 91
Renoir, Porträt 393
Rouſſeau, Henri. Bildnis des Herrn Brummer . . 375
— Blick auf Gentilly . . 379
— Die Hochzeit 372
— Eiffelturm 379
— Frau in rotem Kleid im Wald 377
— Landſchaft . . . 376, 380
— Park von Montſouris . 374
— Schlangenbeſchwörerin 381
— Selbſtbildnis 373
— Spazierfahrt 382
— Spaziergang 378
— Tigerkampf 381
Schelfhout, Lodewijk, Aquädukt auf Korſika. Waſchzeichnung. 1919 . 47
— Chriſtuskopf. Waſchzeichnung. 1920 53
— Der Engel. Waſchzeichnung. 1917 54
— Die Stadt. Waſchzeichnung. 1918 43
— Der Traum. Waſchzeichnung. 1918 49
— Frau von Korſika. Waſchzeichnung. 1919 51
— Hirte aus Korſika. Waſchzeichnung. 1920 50
— Landſchaft Korſika. Waſchzeichnung. 1920 . 47
Schnorr von Carolsfeld, Nibelungennot . . 313
Schrimpf, Georg, Beſuch beim Kinde 579
— Bilderbuch 487
— Bildnis Maria Uhden . 574
— Bild zu einem Grabmal 577

Seite

Schrimpf, Georg, Im Bade 578
— Selbſtbildnis 575
— Stilleben 581
Seewald, Rich., Wandbilder in der früheren Wohnung des Künſtlers . 155
— — Motive aus Korſika und Dalmatien 156
— — Motiv aus Südfrankreich 157
Steen, Jan, Der Entenbaum 335
Sterne, Maurice, Bildnis eines Indianers 512
— Tanz der Elemente . . 511
— Tanzende Kinder . . . 514
— Tempelfeſt 510
Stückgold, Stanislaus, Selbſtporträt 185
— Stierornament. Aus dem Tierkreiszyklus 184
Teniers, David, Bauern in der Schenke 624
Tintoretto, Porträt des Grafen Balbi von Venedig 559
Uhden, Maria, Bärenführer. Ölgemälde. 1917 . . 82
— Brennende Stadt. Ölgemälde. 1917 76
— Gebirge. Aquarell. 1917 80
— Mondſchein. Aquarell. 1916 79
— Nachtſtück. Ölg. 1917 . 78
— Raſtende Zigeuner. Ölgemälde. 1918 77
— Reiter. Ölgemälde. 1917 75
— Stadt am Waſſer. Aquarell. 1916 79
— Traum. Aquarell. 1917 81
— Zirkus. Ölgemälde. 1916 74
Uphoff, Carl Emil, Abendmahl. 1916 708
— — 1918 707
— Architektoniſche Landſchaft. 1918 . . . 712, 713
— Blumentiſch. 1909 . . 706
— Flucht (Krieg). 1917 . 710
— Kreuzigung. 1914/16 . 709
— Mutterſchaft. 1914/18 . 707
— Stilleben. 1916 . . . 714
— Sturmangriff. 1917 . . 711
Utrillo, Maurice, Sacré Coeur à Montmartre . . 437
Veen, P., Auffindung des Moſeskindes. Um 1700 . 277
Verelſt, Pieter, Trinker . 275
Vermeer van Haarlem, Jan, Haarlem 621

Seite

Viegener, Eberhard, Bauer am Schleifſtein 548
— Bärtiger Mann. Aquarell 543
— Kreuzigung mit Reiter. Aquarell 549
— Kreuztragung 547
— Pauliturm 546
— Schnapstrinker, Der . . 545
Weber, E. A., Akt in Landſchaft. 1919 421
— Anlagen. 1919. . . . 423
— Dreitorſpitze. 1920 . . 427
— Erſter Schnee. 1920 . . 426
— Im Cabarett. 1920 . . 425
— Rodelnde Kinder. 1919 420
— Seeblick. 1918. . . . 419
Weſtfäliſche Schule, zwiſchen 1480 u. 1520, Geburt Chriſti 266
Zeller, Magnus, Der Einſame. 1919 351
— Der Kranke. 1920 . . 353
— Diebe. 1919 350
— Krankenbett. 1914 . . 344
— Kreuzigung. 1912 . . 343
— Kriegsausbruch in Italien. 1916 345
— Liebespaar. 1919. . . 348
— Mädchen. 1919 . . . 349
— Mädchen im Freien. 1919 354
— Madonna. Aquarell. 1919 352
— Maskenball. 1912 . . 342
— Rauferei. 1916 . . . 347
— Selbſtbildnis. 1911 . . 340
— — 1914 341
— Volksredner. 1919 . . 345
Zick, Januarius, Abſchied im Kerker, um 1780 . . 281

Graphik

Achmann, Joſeph, Britting. Radierung 473
— Königshof 482
— Leſender 481
— Pariſer Landſchaft mit Pantheon 469
— Raumſtudie. Lithographie 471
Altdorfer, Albrecht, Ein Geiſtlicher kniet vor der hl. Jungfrau 637
Beckmann, Hans, Landſchaft 97
Lukas Cranach d. Ä., Die Buße des hl. Chryſoſtomus 99
Daumier, Aus „les Français peints par eux-mêmes“ 290

Seite

Fischer, Oskar, Menschenschweif. Holzschnitt . . 212
— Scherenschleifer. Holzschnitt 213
Gleichmann, Otto, Prediger in Wüste. Zeichn. 17 302
Grosz, George, Die Gesundbeter 109
— Die Tragödie des Masturbanten Mehring . . . 113
— Dresdner Bordell. 1917 111
— Haifische 118
— Klienten der Prostitution 112
— Licht und Luft dem Proletariat 108
— Metamechanisches Bild (dadamerika). 1920 . . . 117
— Prosit Noske! Das Proletariat ist entwaffnet! . . 114
— Selbstporträt (für Charlie Chaplin). Zeichnung. 1919 115
Heckel, Erich, Artisten. Radierung. 1910. . . . 4
— Irre beim Essen. Kaltnadel. 1914 11
— Mädchen am Meer. Holzschn. 1918 13
— Mann und Mädchen. Lithographie. 1913 . . . 10
— Ruhende. Bleistiftzeichnung. 1913. 6
— Schneetreiben. Holzschnitt. 1914 9
— Tanzende Männer. Lithographie. 1917 . . . 12
— Toter Pierrot. Kaltnadel. 1913 7
— Turm am Meer. Lithographie. 1917. 14
Hoetger, Bernhard, Zeichnungen . 646, 647, 650, 651
Kent, Rockwell, Ansiedlung am stürmischen Meer . . 524
Kupferstiche u. Holzschnitte von Barthel u. Hans Seb. Beham u. Albrecht Dürer 232
Miniatur aus Horae beatae Mariae Virgines ad usum ecclesiae Trecensis (Troyes) 233
Molzahn, Johannes, Kuh mit Kälbchen. Zeichn. 17 658
Picasso, Pablo, Stilleben. Zeichnung. 1911 . . . 238
Rembrandt, Alter Mann 628
— Orientalischer König . 627
Schelfhout, Lodewijk, — Avignon. Radierung. 1918/19 44

Seite

Schelfhout, Lod., Bastia Korsika. Rad. 1920 . . 45
— Baum im Winter. Radierung. 1913. 42
— Christuskopf. Kohlezeichnung. 1913 52
— Der Märtyrer. Rad. 1915 48
— Les Angles. Rad. 1912 40
— La Provence. Rad. 1912 41
de Segonzac, Dunoyer, Zeichnung 438
Steen, Jan, Wirtshausszene 626
Uhden, Maria, Frau am Wasser. Holzschnitt. 1918 88
— Gaukler. Holzschn. 1918 86
— Insel. Holzschnitt. 1918 85
— Kuh und Frau mit Kind. Holzschnitt. 1918 . . . 84
— Rastende Zigeuner. Holzschnitt. 1918 87
Viegener, Eberhard, Alter Mann. Radierung . . . 550
— Bauer mit Kartoffelkarre. Holzschnitt 556
— Kartoffelfresser. Rad. . 551
— Kreuzabnahme. Holzschn. 555
— Moses auf dem Berge. Holzschnitt 553
— Simson hebt das Stadttor aus. Holzschnitt . . 553
Weber, E. A., Holzschnitte. Die Brücke. 1920 . . . 429
— Madonna. 1919 . . . 428
— Stillende. 1920 . . . 430

Architektur

Darmstädter Löwentor . . 558
Kirchlicher Raum Ende des 15., Anfang des 16. Jahrh. Lüneburger Truhe . . . 384
Profaner Raum Ende des 15., Anfang des 16. Jahrh. Möbel aus Lüneburg . . 385
Rokokoraum 389

Plastik

Bronze und Stein

Beweinung, Rheinisch, zweites Viertel 14. Jahrh. . . 527
China. Bodhisattva . . . 682
— Kuan Yin. Bronze, Ming 606
— Kuan Yin. Bronze . . 677
— Hirsch. Räuchergefäß. Bronze 683
Diederich, Hunt, Boxende. Skizze in Bronze . . . 516
— El Majo. Bronze . . 515
— Hahnenkampf. Bronze . 519
— Kampf zwischen Bär und Stier. Bronze 517

Seite

Herzog, Osw., Andante. 17 248
— Ekstase. 1914 246
— Furioso. 1918 247
— Genießen. 1920 . . . 252
— „Ich". 1918 250
— Kampf. 1915 245
— Liebe. 1918 249
— Verzückung. 1919 . . 251
Java. Bronze „Çiva" . . 675
Madonna. Rheinisch, um 1380. Sandstein 527
Madura. Parvati. Kupfer . 607
Ohmacht, Landolin, Frau Maria Carolina Justus geb. to der Horst. Marmor . . 25
— Grabmal der Frau Engelbach. Marmor 27
— Klopstockbüste. Marmor 151
— Elisabeth Schwalb geb. Schramm und Marianne Schramm. Marmor. . . 22
— Idealisiertes Selbstbildnis? Alabaster 154
— Selbstbildnis? Alabaster 152
— — — 153
Siam. Bodhisattva. Bronze 669
— Buddha ins Nirvana eingehend. Bronze . . . 679
— Buddhakopf. Bronze 680, 681
Sterne, Maurice, Büste eines Tueblo Indianers . 513
Tibet. Bodhisattva. Bronze, vergold., mit Türkisen bes. 677
Verkündigungs-Maria. Bodensee, gegen 1500. Friedrich Schramm von Ravensburg 527

Holzplastik

Afrikanische und ozeanische Kunst. Ahnenfigur aus Neu-Mecklenburg, sog. Uli . . 205
— Fetisch aus dem Kongogebiet 203
— Götzenfigur von den Marquesas-Inseln . . . 203
— König von Benin mit 2 Begleitern 204
— Krokodil aus Neu-Guinea 209
— Masken aus Kamerun 201, 206
— Tanzmasken aus Neu-Mecklenburg . . . 201, 207
Birma. Holzfigur 677
Christus am Kreuz . . . 255
Heiligenfigur aus der Husumer Gegend 384
Hoetger, Bernhard, Plastiken 645, 649
Ital. Renaissance. 15.–16. Jrh. 386

Seite

Japan. Kopf eines Prieſters. Holz 608
— Shokotu Daiſhi. Holz . 609
Konrad von Einbeck, Maria mit dem Kinde . . 256
Madonna. Rheiniſch, erſte Hälfte 14. Jahrh. Holz . . 527
— Rheiniſch (Mainz), um 1300. Holz 527
Maria mit Kind, Weſtfalen 384
Mittelalterliche Kunſt . . 254

Kunſtgewerbe

Aachener Geſchirrſchrank . 257
Afrikaniſche und ozeaniſche Kunſt. Haarpfeil aus dem Kongogebiet 208
— Kopfſtütze aus dem Kongogebiet 208
Angermair, Chriſt., Verſuchung Chriſti. Um 1615. Elfenbein 716
Bakuba-Becher. Holz braun. Zentralkongo 616
Bronzeſporen. 14. Jahrh. . 660
Daebelm, Michael (1655—1702). Stockgriff. Elfenb. 719
Dobbermann, Jakob, Suſanna im Bade. Elfenbein 719
Elhafen, Ignaz, Bacchanal. Elfenbein 717
Frenſe, Theophilus Wilhelm, Hieronymus. Elfenb. 719
Glasbecher mit blauen Fäden überfangen. 14. Jahrh. 661
Gürtelhaken. Silber, vergoldet 666
Gürtelſchnalle. Silber, vergoldet. 14. Jahrh. . . . 663
Zwei Anſichten einer Gürtelzunge. Silber, vergoldet. 14. Jahrh. 665
Figur einer Heiligen von der Fig. 8 S. 665 abgebildeten Gürtelzunge 665
Ausſchnitt aus einem Gürtelband mit ſilbervergoldeten Zierſtücken. 14. Jahrh. . . 663
Heſchler, David, Herkules im Kampfe mit Antaeus. 1635. Elfenbein 719
Holzbecher, dunkelbraun. Zentralkongo 616
Holzſchemel. dunkelbraun. Oſtkongo 617
Honthorſt, Kerzenanzünder. 273
Inkruſt. Goldlack-Windſch. 291
Kaiſer, F., Geſchnitzter Schrank 485
Kommode von G. Landrin. 1735 389
Kommoden-Schreibſchrank aus Eichenholz. Aachen, um 1750. 167
Lütticher Schrank und Uhrkaſten 389
Maucher, Johann Michael, Jagdkanne. Elfenbein . . 719
— Jagdſchüſſel. Elfenbein 718
Mittelalterliches Kunſtgewerbe . . . 254, 384, 385
Mörſer von 1522 aus Hamburg 385
Niederländiſche Möbel . . 387
Oetke, Eliſabeth, Handgemalter Vorhang . . . 298
Pfeifenkopf. Meſſingguß. Kamerun, Grasland . . . 619
— mit Spinnenornamentik. Kamerun, Grasland . . . 618
Roſenberg, A., Broſche . 485
Schale von zwei Welſen getragen. Nigerien . . . 617
Schrimpf, Georg, Bilderbuch 487
Schwert und Dolch. Eiſen. Aus einem Grabe d. 14. Jrh. 662
Seelenbinder, H., Meſſingleuchter. 485
Silberne Knöpfe. 14. Jahrh. 659
Südchina (?). Bronzegefäß mit Halbedelſteinen; gefunden Brunei-Borneo . 610
—Räuchergefäß. Bronze mit Halbedelſteinen; gefunden Brunei-Borneo 611
— — Bronze mit Halbedelſteinen; gefunden Brunei-Borneo 611
Zwei ſilb. Fingerringe. 14. Jrh. 661

Textilien

Antependium. Tirol, Mitte d. 15. Jahrh. 441
Ausſchnitt aus einem Rhodiſchen Prunkzelt mit einem Teile der Türöffnung. Original: Leinwand mit bunter Seide geſtickt . . . 217
Bildteppich mit Karton maître Philipps Brüſſel, um 1510. 442
Bleecker, Hilde, Bemalter Schal 489
Dorfale. Niederſachſen, um 1180 440
Düllberg-Arnheim, Geſtickter Wandſchirm . . 486
Ecke eines Pariſer Gobelins von Neilſon. Um 1770 . 445
Karnevalsſzene. Paris (?), um 1700. 443
Oberer Teil der Türöffnung des Fig. 1 abgebildeten Rhodiſchen Prunkzeltes . 217
Oetke, Eliſabeth, Handgemalter Vorhang . . . 484
Roth, Liana, Gebatikter Morgenrock 488
Schiemann, E., Handgemalter Umhang 489
Telemach und die Nymphen. Ausſchnitt. Brüſſel, um 1730 444
Tibetiſche (Seiden-) Malereien. Heiliger in Landſchaft. 355
— Heiliger mit Schülern . 357
— Kirchenlehrer mit Heiligen und Gottheiten . . 358
— Lehrender Heiliger in Landſchaft mit Waſſerfall 356
Schi-lun-wang-fu (chineſ.). Zeit, Rad, König, Buddha. Vielarmige Gottheit . . 360
— Vierarmige Gottheit. . 359

Porzellan u. Fayencen

China. Knieendes Kamel. Tonfigur. Tang 615
Delfter Fayencen aus dem 17. Jahrh. 387
— Flieſenbild von Jan Aalmis. Rotterdam 1764 . . 388
Diederich, Hunt, Jardiniere aus Terrakotta 518
Fayenceofen aus Stockelsdorf. 1775 389
Johannisſchüſſel. Niederrheiniſch 384
Schwarzes Tongefäß. Kamerun. Grasland . . . 614
Tonkorb aus Kamerun. Baja 615
Kaus, Max, Glasfenſter. Entwurf 487
Kelſterbacher Porzellanfigur 219
Steingut Neuhaldensleben, vorm. Gebr. Hubbe . . . 459
Valleur, H., Keramiſcher Leuchter. 485
— Schachſpiel. Keramik . 490

Erich Heckel als Graphiker

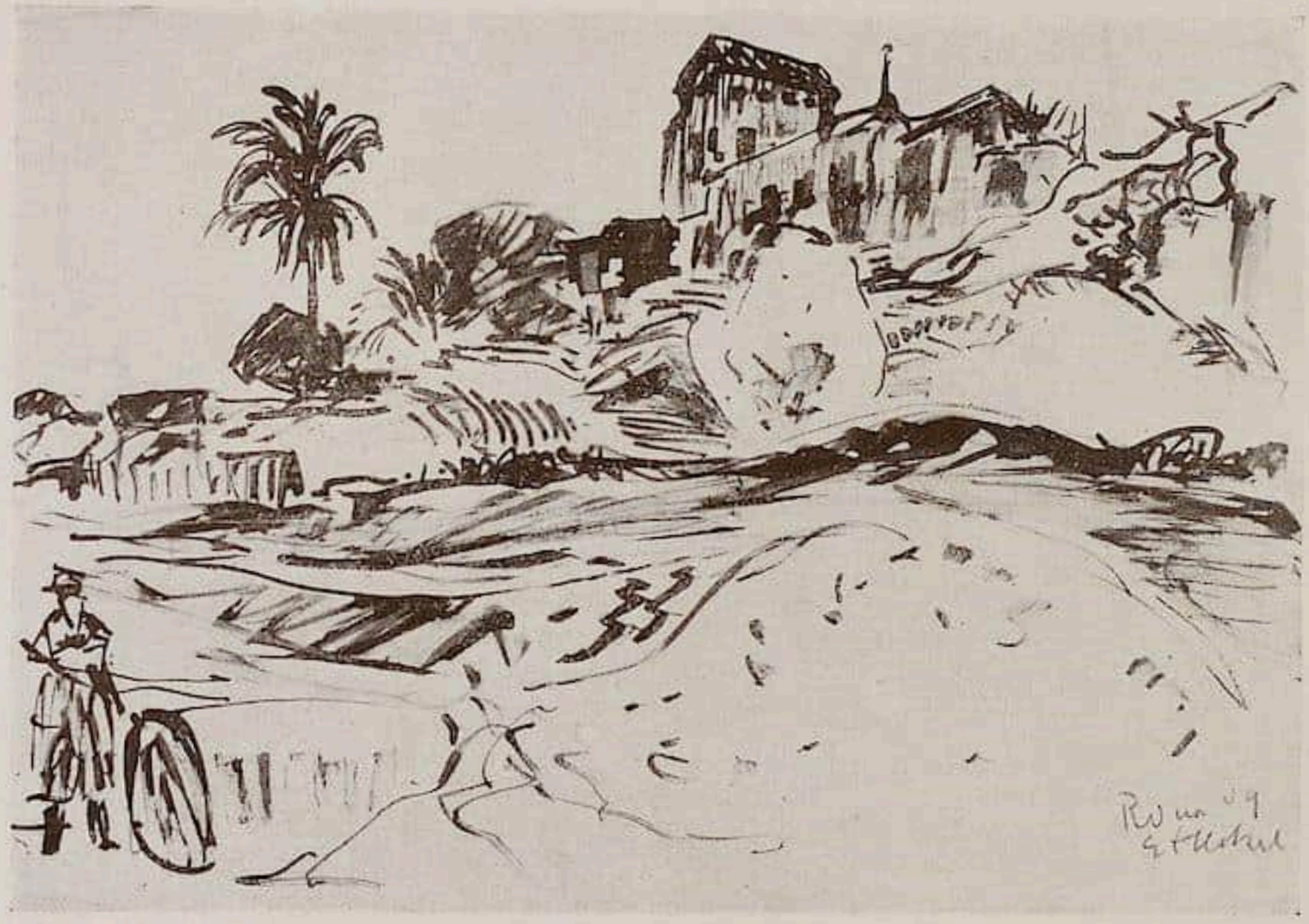
Von ECKART v. SYDOW
Mit 16 Abbildungen

I. Weſen

Daß ſich die ſächſiſche Künſtlergruppe der Kirchner, Schmidt-Rottluff, Heckel, Pechſtein uſw. mit dem Namen der „Brücke“ bezeichnete, hat oft ſchon Kopfſchütteln erregt. Hätte es nicht näher gelegen, bei den Werken Schmidt-Rottluffs an den dumpfdröhnenden Sturz des Stromes zu denken? oder bei Kirchners Dingen an die ſtürmiſchen Schwingen eines Adlers, der mit ſeiner Beute aufſchwebt? oder bei Nolde an die weithin wallende Flut des Weltmeers? Vielleicht kann man am eheſten bei Heckel den hiſtoriſch nun einmal verwirklichten, gegebenen Namen begreifen. Denn ſieht man auf ſeine Werke, beſchaut man ſeine graphiſchen Arbeiten zumal, ſo mag man am eheſten das Gefühl haben: auf die Oberfläche eines breiten Fluſſes zu blicken. Als ſeien ſeine Werke klug geſchliffene, ſehr klare, reine Spiegel — ſo wirken ſeine beſten Leiſtungen.

Kann man von einem Kunſtwerk mehr verlangen? iſt's nicht ſeine Aufgabe, ſeine Funktion: der Wirklichkeit den untrüglichen Spiegel vorzuhalten? (mag ſie ſich bekehren, wenn ſie erſchrickt!). Vielleicht darf man noch andere Möglichkeiten des Künſtlertums erwägen. Gerade die Arbeiten der „Brücke“ laden zu ſolcher Überlegung ein. Erbaut ſich nicht in Schmidt-Rottluffs Werk ſchöpferiſch, neu-ſchöpferiſch eine Phantaſiewelt eigenſter Geltung jenſeits der Wirklichkeit und abgetrennt von ihr wie durch luftleeren Raum? Aus der Fülle gedrungenſter Eigenkraft erwächſt hier in noch dumpfer, aber geſättigter, überſättigter Luft ſeeliſcher Zuſammengeſchloſſenheit die ſtarre, düſtere, fetiſchhafte Geſtalt der Dinge — noch das Geſicht den inneren Triebkräften zugekehrt, in ſich eingewandt, von willensmäßiger Willenloſigkeit in ſich zurückgehalten im Behälter tranſzendentaler Urſprünglichkeit, aus dem erſt anteilnehmende Schmerzlichkeit und entſetztes Mitgefühl in ſeinen „Religiöſen Holzſchnitten“ den Weg zur Welthaftigkeit der Wirklichkeit freimachten. — Oder denkt man an Kirchner: wie kühn hebt ſich ſein Genius von der Gegebenheit hoch, zu ſchrankenloſem Flug die Linien und Farben begeiſternd — kosmiſche Nervigkeit ſchwingt im Gefieder ſeiner Ikarusſchwingen, Weltwind hebt ihn immer höher empor über die irdiſche Wirklichkeit, in der (wie unter leicht bewegter Maskenhaftigkeit) das Blut reinſter Subjektivität pulſiert.

Ganz anders Heckel! Die myſtiſche Religioſität und Erdfremdheit Schmidt-Rottluffs liegt ihm noch ferner wie die entrückte, gewichtsloſe Flugkraft Kirchners. Die Erde iſt ihm lieb und der irdiſche Körper iſt ihm kein unerwünſchtes Gefängnis. Alles kommt ja darauf an, daß die Welt durchgeiſtigt werde — als Wegweiſer zum Geiſte und als ſein Träger erkannt! Natürlich als ſein untergeordneter Träger: alles, alles muß durchflutet ſein von dem Strome der Geiſtigkeit. So handelt es ſich bei Heckel nicht mehr um die robuſte Vitalität van Goghs und deſſen plakatierter Körperlichkeit (wenn auch ins Kosmiſche überflutender Körperlichkeit). Von früh an trennt ihn eine ſcharfe Linie von der van Gogh-Nachfolge der anderen „Brücke“-Genoſſenſchaft. Von früh an richtet ſich ſein Sinnen auf Vergeiſtigung der Wirklichkeit, ohne ihr eine Vergewaltigung auch nur in der dynamiſchen Überſteigerung zu teil werden zu laſſen. Die Pathetik und Energie der anderen mangelt dieſem Künſtler freilich nicht ganz und gar. Es entſtehen unter der Botmäßigkeit des Zeitgeiſtes Dinge von ſchwer klingendem Rhythmus der Linien und von gewalttätiger Kraft des Ausdrucks. Aber im allgemeinen iſt doch mehr die bewußte Feinfühligkeit und das Elaſtiſche der Grazie das, was ihn und ſein Werk kennzeichnet.



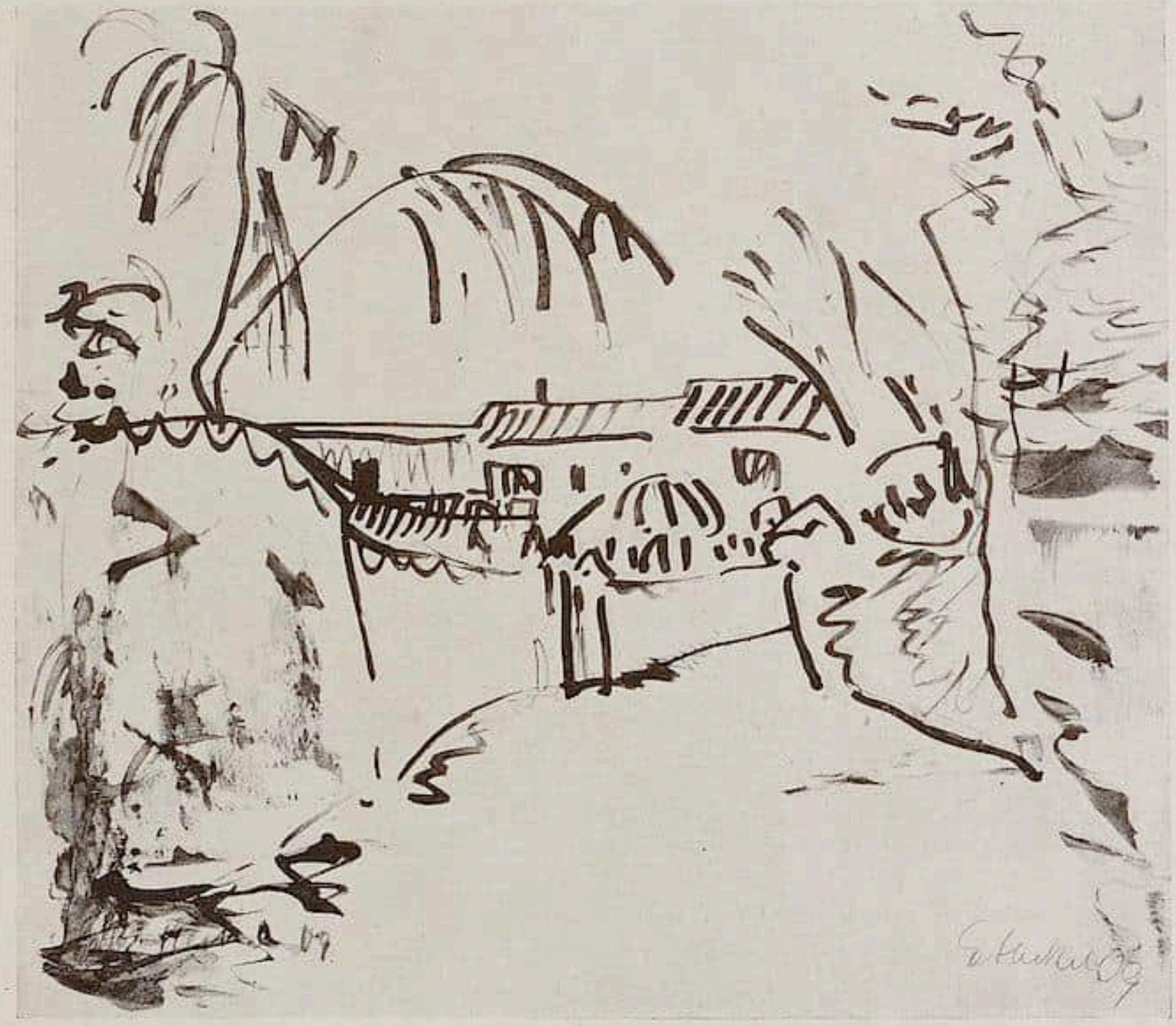
Erich Heckel. Rom. Tuſchzeichnung. 1909.

Th. Däublers einmal gebrauchte Wendung vom Asketiſchen der „Brücke"-Gruppe beſtätigt ſich in verſchiedener Richtung bei den verſchiedenen Künſtlern. Man möchte ſagen, daß ihr Ziel ſich ſo unterſcheide, daß bei Schmidt-Rottluff die Konzentration des Gefühls, bei Kirchner die Extenſivität des Willens und bei Heckel die Intenſivierung des Intellektes ſich durchgeſetzt habe — eines Intellektes, dem ſich zartes Gefühl ſchweſterlich anſchmiegt.

Man möchte ihn auch den Heimatlichſten ſeines Kreiſes nennen. Die Einflüſſe der Primitiven ſind gewiß nicht abzuleugnen. Aber ſie haben ihm keinen ſolchen Eindruck hinterlaſſen wie bei den Arbeiten der Genoſſen der frühen Zeit. Irgend etwas ſchwingt im Elaſtiſchen ſeiner Linien noch mit, das in unſerer Gewohnheit von ehedem ſich irgendwie beſtätigt findet: ſtärkere Tradition miſcht ſich ſo ſeinem Weſen bei. Und ſo ſind uns ſeine Seen und Länder keine fremden Landſchaftlichkeiten, in denen wir vergeblich nach unſerer Natur ſpürten. Und ſeine Menſchen ſind Weſen unſeres Geblütes.

Landſchaften und Einzelmenſchen ſind die Themata ſeiner beſten Arbeiten, Stilleben und Handlungen liegen ihm weniger.

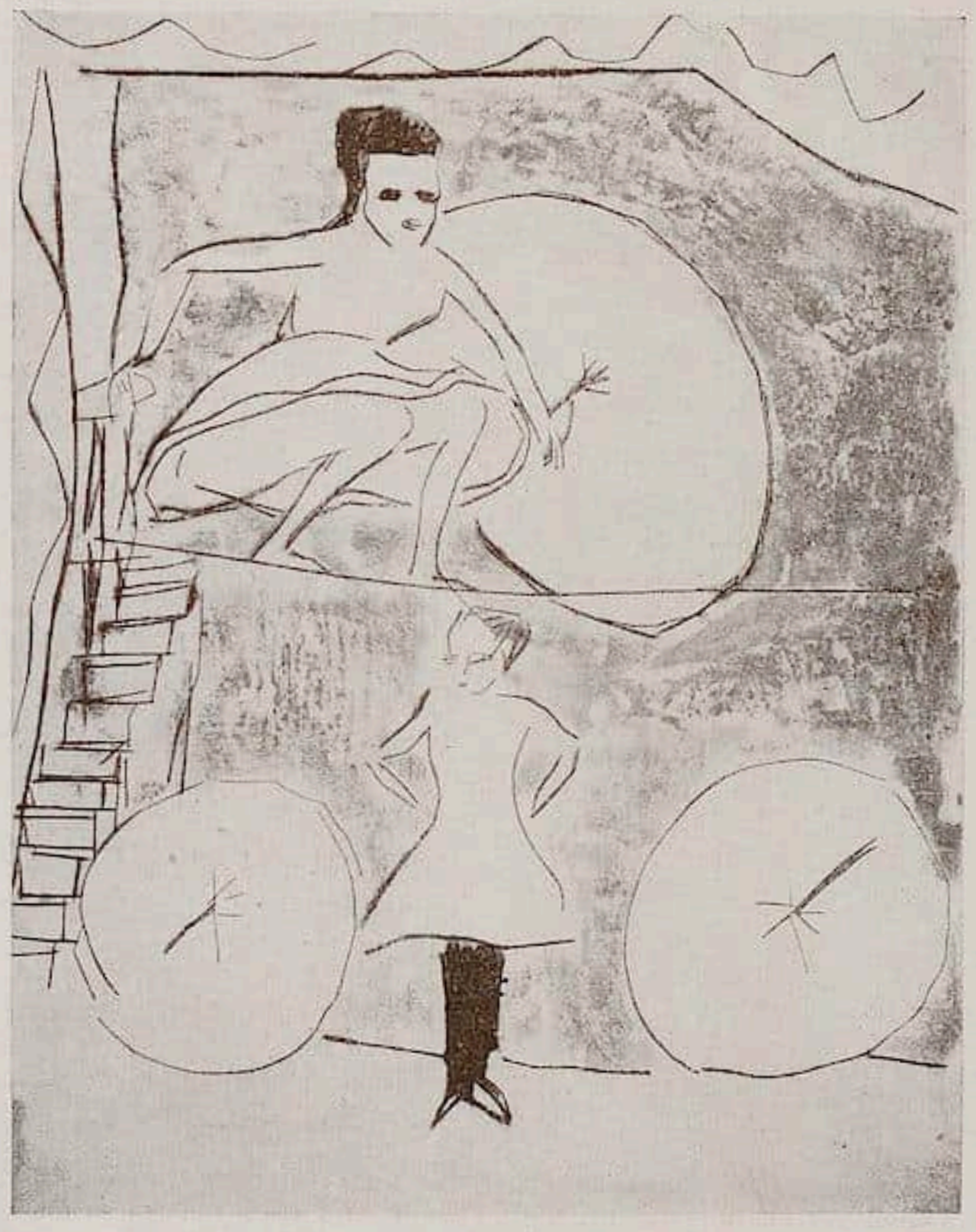
Landſchaften! Nicht ſo unterirdiſch vollwuchtig flutend wie bei Schmidt-Rottluff oder ſo groß wie bei Kirchner. Dafür aber befreit von körperlicher Schwere, ſchwebend über der Wirklichkeit, als blicke man durch Spiegelglas, das ſie transſubſtanziiere, auf den Boden und in die Wolken und zur glänzenden Fläche des Sees und des Meeres. Das ſind ſeine eigentümlichſten Wirkungen, wenn man ſeine Welt erlebt, als blicke



Erich Heckel. Aus Italien. Tuſchzeichnung. 1909.

man in ein ſehr reines und geiſtiges Spiegelbild der Dinge. Von lebendig-myſtiſch begabten Menſchen geht manchmal ſo etwas aus wie ein ſanfter Glanz — Ähnliches entſtrömt den Aquarellen und Radierungen Heckels, die ſeinen intenſivſten und perſönlichſten Stunden gelangen. Gewitterhafte und ſturmvolle Wolken und Berge und Täler — auch ſie fehlen nicht, auch ſie ſind von ſeeliſcher Intenſität erfüllt. Aber ſie ſtrömen nicht über. Und doch möchte man dies von Blättern erhoffen, die einen ſo ſtarken Duktus der Linien zeigen. Aber die Ungewitter dieſer Art ſind nicht kosmiſcher Art. Sie bleiben auf der Erde, verbrauſen im irdiſchen Bereich. Von „planetariſchen Landſchaften“ ſprach Hodler, kurz bevor ihm ſein Ende nahte — aber er meinte ſolche, die über dieſen allzu engen Umkreis der Erde hinauswieſen ins Unendliche jenſeits der Wolken dieſes Sterns. Gleichwohl fehlt das Weiterweiſende nicht ganz in Heckels Landſchaftlichkeiten. Nur bleibt es ſozuſagen intellektuell formuliert. Wie überhaupt ſeinem Erdboden und ſeinen Wolken etwas irgendwie Bewußtes eigentümlich iſt.

Dieſe Selbſtbewußtheit konzentriert ſich nun ſehr in den Blättern mit einzelnen oder



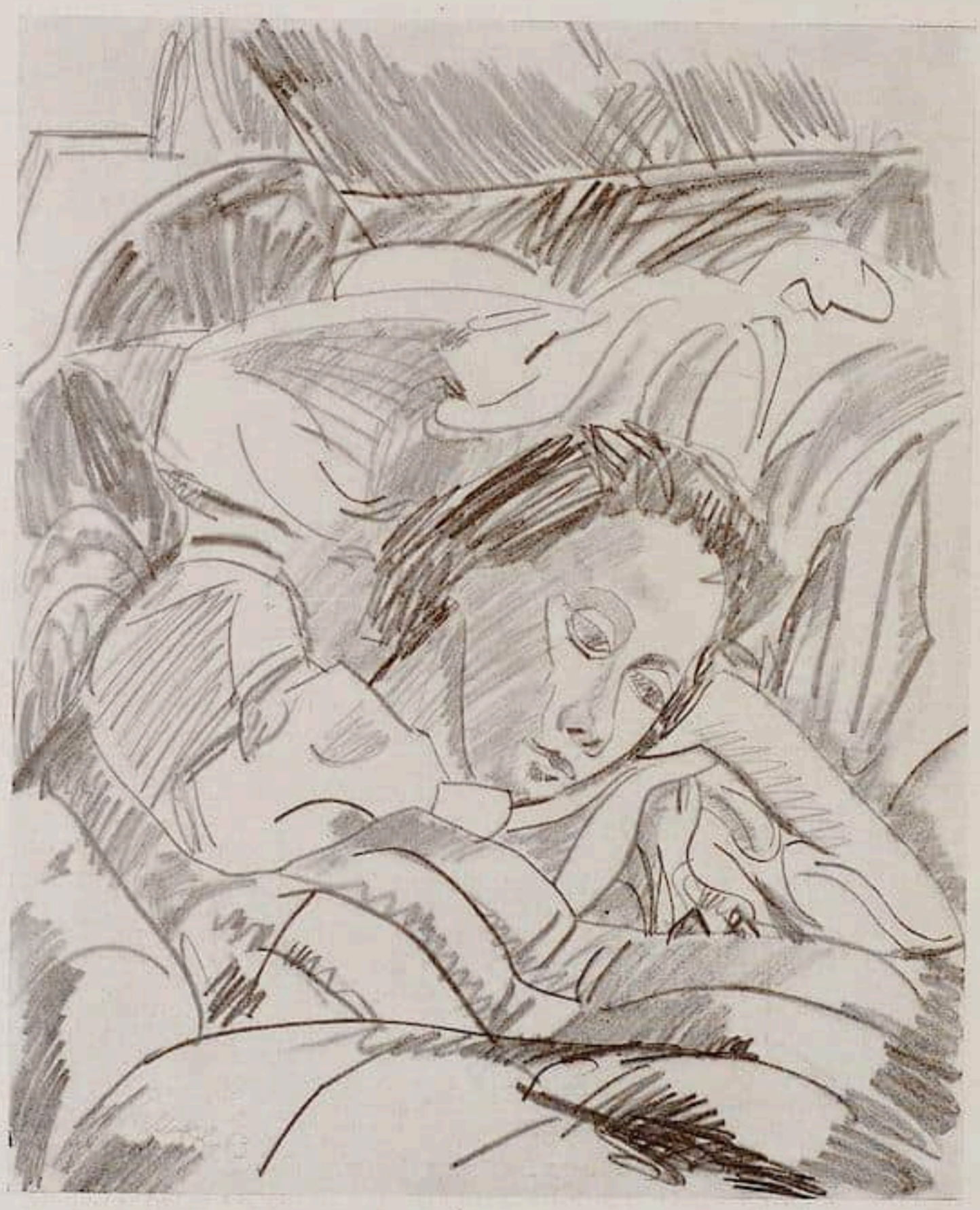
Erich Heckel. Artiſten. Radierung. 1910.

zwei Figuren. Die Durchgeiſtigung erreicht hier einen hohen Grad der Intenſität. Gefühl und Intellekt gehen hier eine überraſchende glückliche Syntheſe ein. Wo fände man, außer bei Heckel, ſo merkwürdig auch im ſpäten Sicherinnern noch wirkſame Blätter wie die „Geſchwiſter“ (1913): zwei eng aneinander gepreßte Brüder — wie die vom Meer fußumſpülte „Madonna“ (1915) — wie das „Junge Mädchen“, deſſen Kopf ſich zwiſchen emporgehobenen Armen aufrichtet (1913) — wie das „Mädchen mit hohem Hut“ (1912), in deſſen Augenpaar gutmütige Lebendigkeit quirlt? Zwiſchen erdhaften und aſtralen Leiblichkeiten ſucht dieſe Kunſt den vermittelnden Schwebezuſtand des Daſeins: jünglinghaft, morgendlich.

Es iſt nur logiſch, daß ſich in der Radierung, beſonders in den Kaltnadelarbeiten, die Einſtellung Heckels am glücklichſten äußert. Der feine, vibrierende Strich kommt hier am reinſten zur Geltung, und am unmittelbarſten ſpricht das Beſeelende ſich ſo aus und ein. Auch die anderen Techniken gelangten in Heckels überlegter Handhabung zu

Erich Heckel. Förde. Aquarell. 1913.

Erich Heckel. Badende an der Förde. Aquarell. 1913.

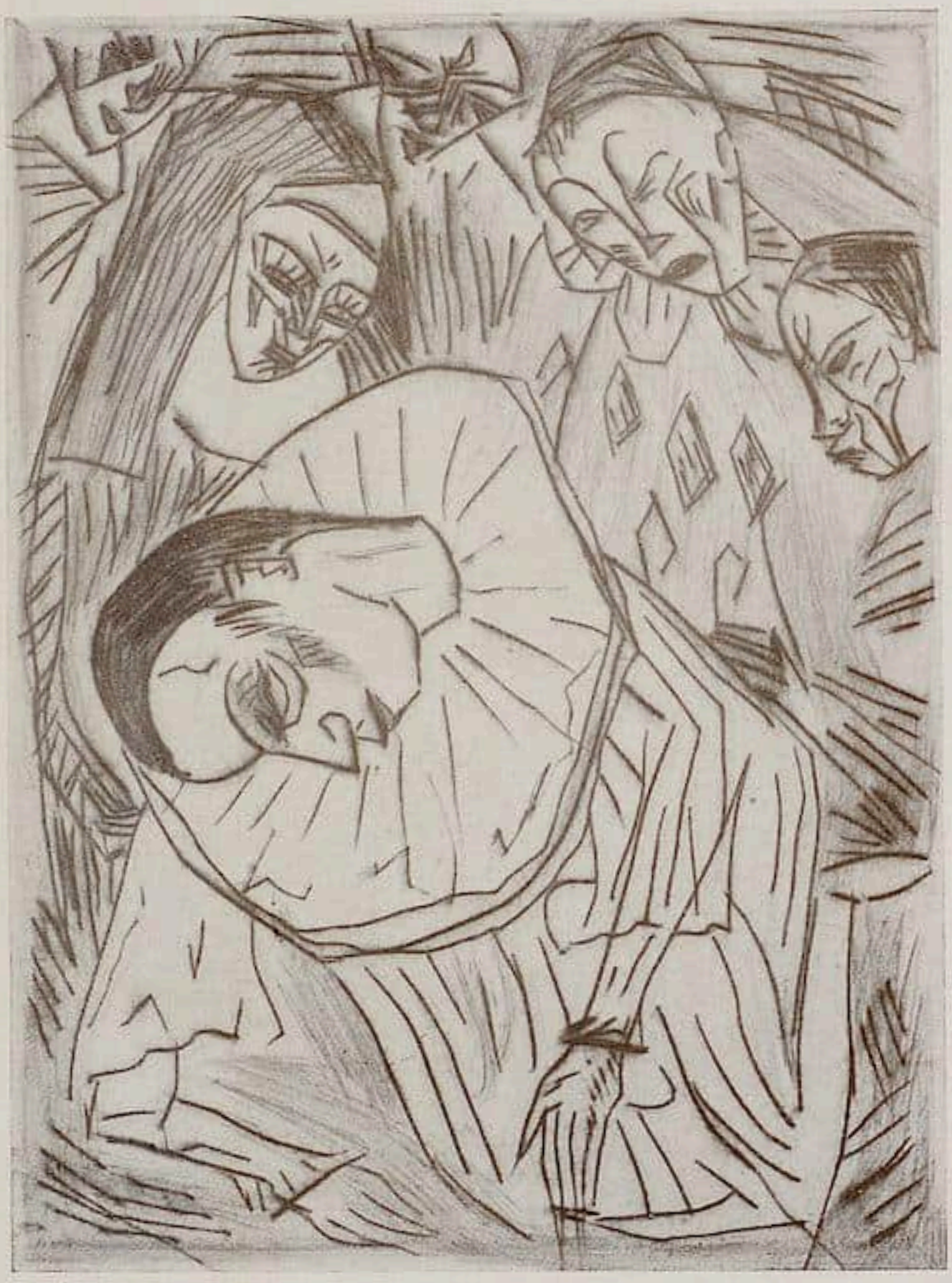


Erich Heckel. Ruhende. Bleiſtiftzeichnung. 1913.

guten Reſultaten, aber die Wuchtigkeit der eigentlichen Holzſchnitte mit ihrer logiſchen und ſeeliſchen Unerbittlichkeit des ſchöpferiſchen Menſchen, der alle Strukturen ſeiner Dinglichkeiten ſozuſagen durchfühlt: ob ſie auch lebenskräftig ſeien, oder die Wolkigkeit des maleriſchen Steindrucks liegen ſeiner Art doch wohl weniger gut.

II. Entwicklung

Die hiſtoriſche Entwicklung der graphiſchen Kunſt Heckels vollzieht ſich im Großen geſehen ſo, daß aus dem impreſſioniſtiſch reich bewegten Anfang ein monumentaliſierender Stil ſich bildet, der mit geſchloſſenen Flächen arbeitet, um ſpäter wieder zur größeren Naturhaftigkeit kleineren Formates und Stiles ſich zu wenden, ohne darum dem Beginn



Erich Heckel. Toter Pierrot. Kaltnadel. 1913.

mit ſeinem flatternden Strich anheimzufallen. Die Mittelzeit, von 1913 bis 1914, möchte ich am höchſten ſchätzen.

Die Anfangsjahre (alſo von 1906 an) beginnen mit großer Lebendigkeit der impreſſioniſtiſchen Auffaſſung. So hebt ſich der eckig-runde, harte Umriß der „Hexe“ (1906, H.) vom fleckigen Hintergrunde ab. In lyriſche Zerriſſenheit wendet ſeine Holzſchnittfolge von Blättern zu Oskar Wildes „Ballade vom Zuchthaus zu Reading“ (1907) den dumpfen, ſtarken Ton des Gedichtes; bedeutend wirken unter dieſen nicht umfänglichen Arbeiten das „Alpdrücken“ und der „Richter“. Angenehme und graziöſe Radierungen des gleichen Jahres geben Pferdeſtudien, beſchäftigen ſich ſchon mit der See, und Lithographien mit der Darſtellung von ſitzenden und liegenden Frauen. In dieſer Zeit beginnt nun ſchon

Erich Heckel. Landſchaft. Tuſchzeichnung. 1913.

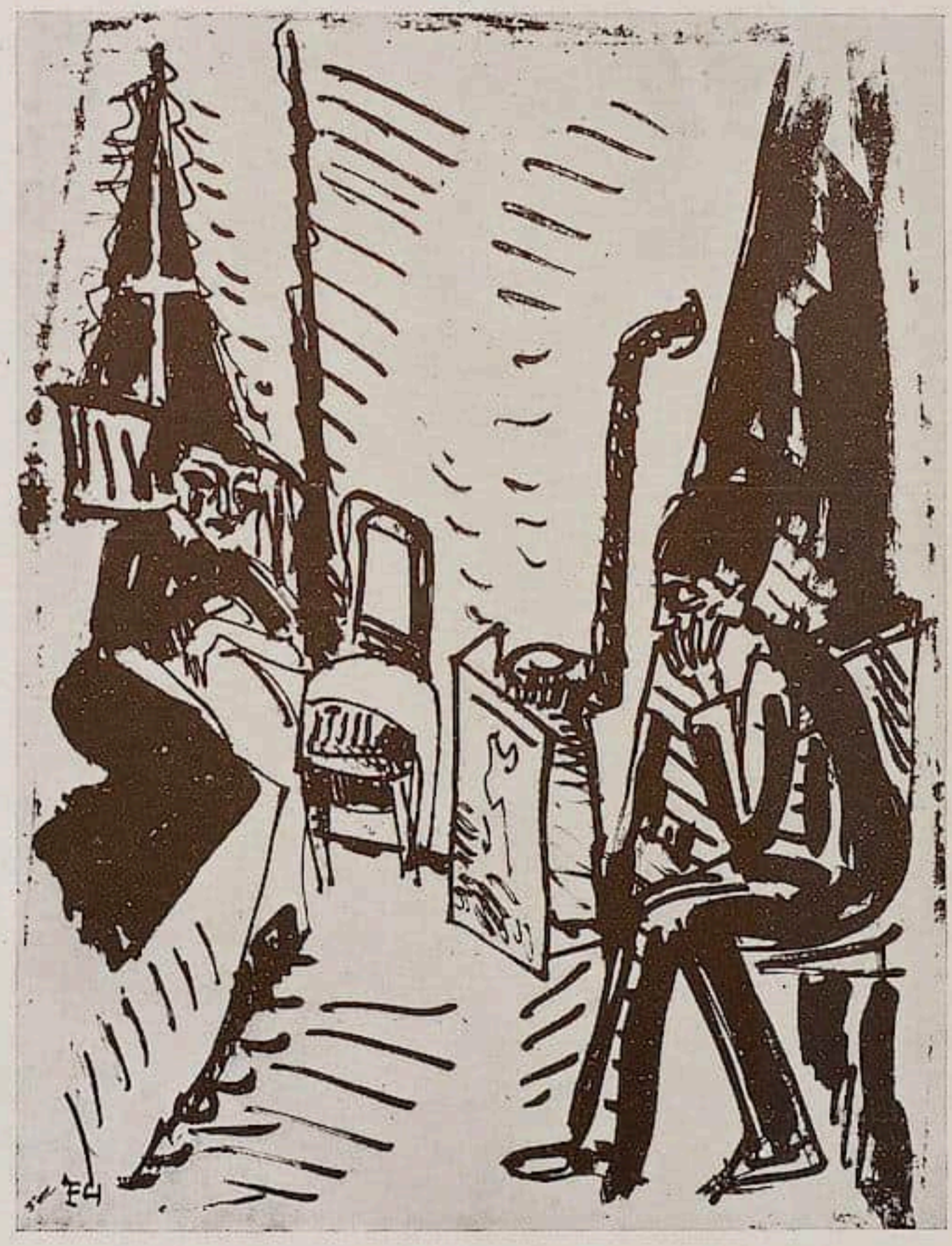
das Streben nach Vereinfachung deutlich auf Lithographien, etwa des „Mädchens“ oder des „Bärtigen Mannes“. Dies Streben ſetzt ſich 1908 fort, ſo auf der Radierung „Fabrik“ in der Silhouette der fünf Bäume: feinen, ganz vereinfachenden Umrißlinien, während eine betonte Dunkelheit des rechten Vordergrundes noch ebenſo impreſſioniſtiſch wirkt, wie manche Striche dieſes Blattes ſonſt. Doch iſt der Kampf der Tendenzen noch unentſchieden zu dieſer Zeit: eine kleine reizende Radierung „Wieſe mit kleinen Häuſern und Bäumchen im Hintergrunde“ bezeugt noch in der winderfüllten Bewegtheit der zerflatternden Baumäſte und Wolkenfetzen den impreſſioniſtiſchen Urſprung. Und auch die „Seiltänzerinnen“ (1909, L.) haben noch im ſeitlichen Vordergrund etwas Impreſſionshaftes an ſich. Doch ſind dieſe beiden Jahre 1908 und 1909 einigermaßen ſchwach. Das Kämpferiſche iſt ja nicht eigentlich das Gegebene oder auch nur Notwendige für dieſe immer zur Überfeinerung hin eingeſtellte Begabung — ſo mußte wohl von innen heraus dieſe Übergangszeit problematiſche Früchte tragen. Das Zwieſpältige dieſer Epoche kommt auch in den beträchtlichen Tuſchzeichnungen aus Italien von 1909 zum Ausdruck, in deren großlinige Gerüſte ſich doch Kleinlichkeiten einmiſchen.

Groß und voll erſtarkt Heckels Kunſt vom folgenden Jahre, von 1910, an. Die Umrißlinien verfeſtigen ſich, die Vereinfachung ſiegt über die Richtung auf Zerſtreuung.

Erich Heckel. Straße. Getönte Zeichnung. 1914.

Graziöſe „Varieté-Szenerie“ wiederholt die Radierung: helle Schirmbeſpannungen und Geſtalten vor dem dunkelfleckigen Hintergrunde (1910). Die fünfte Mappe der „Brücke“ [1] enthält eine Lithographie „Badeplatz im Wald mit vier weiblichen Geſtalten“: die Umrißlinien der Körper ſind ganz monumentaliſierend vereinfacht und ohne Innenzeichnung (1910). Und ähnlich iſt das andere Blatt der Radierung einer „Brückenpartie mit Bäumen, Spaziergängern“ zu kennzeichnen: die Umriſſe der Bäume, Häuſer uſw. ſind in großen, fortlaufenden Linien gegeben, nur das fließende Waſſer und die dünnen, ſich durcheinander ſchiebenden Äſte der Bäume und der von dünnen Strichen durchkreuzte Himmel bezeugt noch die impreſſioniſtiſche Tradition (1910). Das dritte Blatt dieſer ſchönen Mappe aber, ein Farbholzſchnitt von 1911: weißer Mädchenakt vor ſchwarz-grün-rotem Hintergrunde (deſſen ſo gleichfarbige Streifen durch weiße Streifen voneinander geſchieden ſind), wirkt ganz modern für die damalige Zeit. Dies Jahr 1911 bringt ſo die Klärung, die Entwicklung in das Expreſſioniſtiſche, das jetzt als dekorative Monumen-

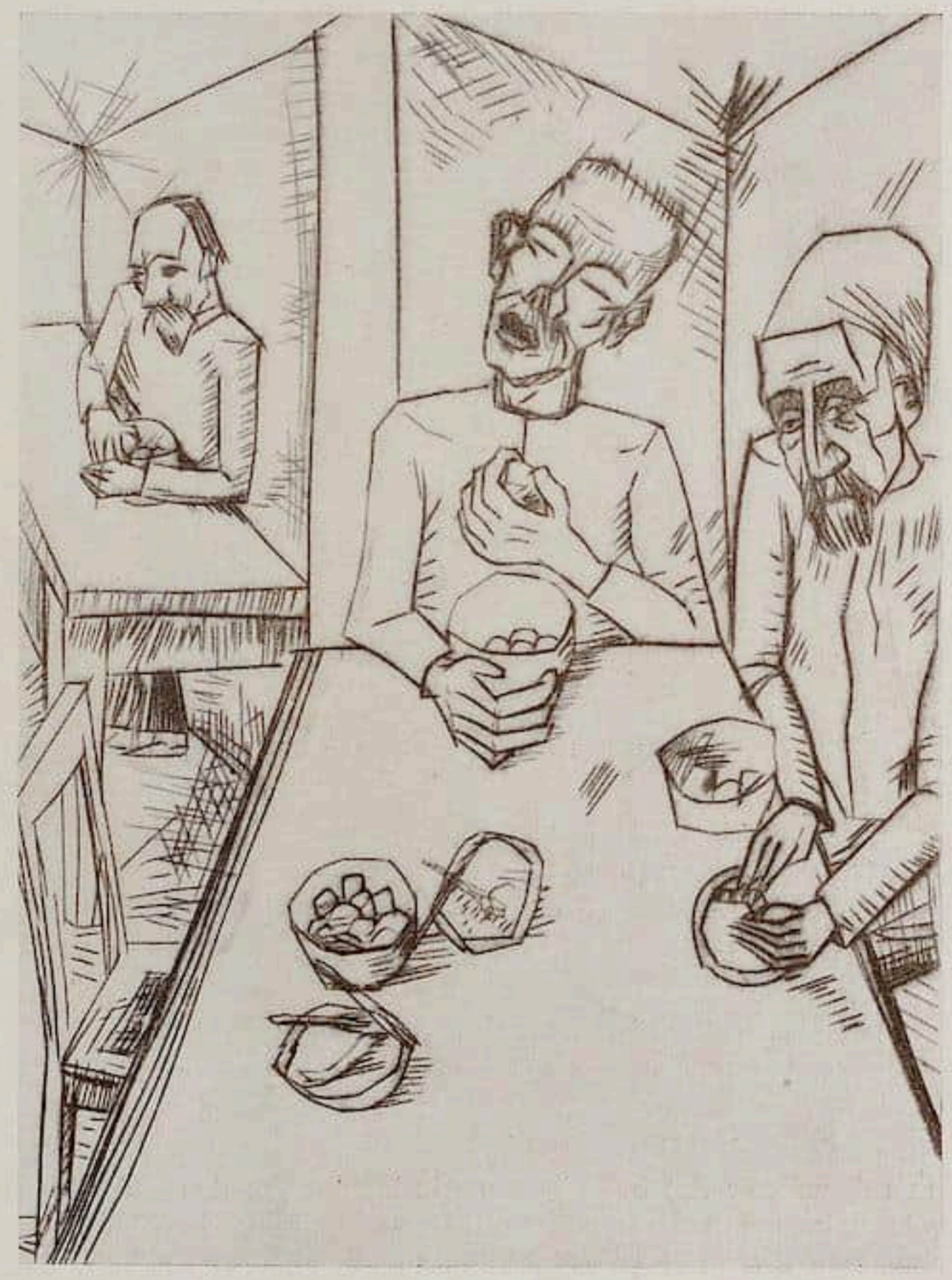
[1] Die Mitgliedskarte der Brücke von 1910 — die ſchönſte dieſer Gruppe — ſtammt auch von Heckel: die Lithographie auf graublauem Bütten, einſeitig bedruckt, einer Brücke mit zwei Bogen, auf denen je ein Paar Kämpfender ſteht, unter ihnen je ein Segelboot mit Inſaſſen (Plattengröße: 13,4 : 25,3 cm); wuchtige Linearität, maleriſch impreſſioniſtiſch noch an einzelnen Stellen.



Erich Heckel. Mann und Mädchen. Lithographie. 1913.

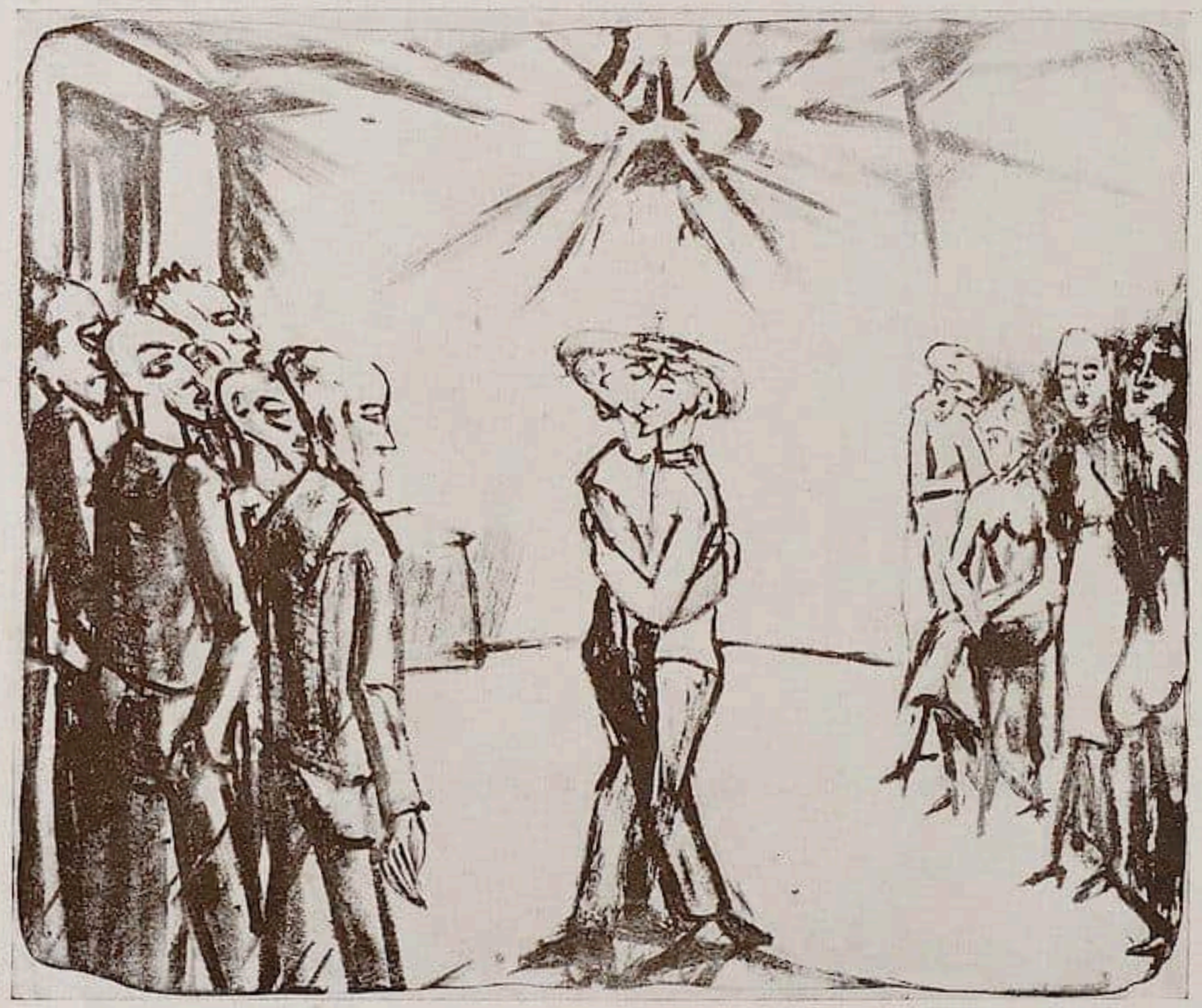
talisierung (nicht Monumentalität) begriffen wird — und das sich nun weiter entfaltet auf der reinen Flächenhaftigkeit einer „Teichlandschaft" (R.) oder „Tanzender" (farb. L.) oder „Zwei sitzender Kinder" (H.).

Von dieser so erreichten monumentalen Haltung ab beginnt in den Folgejahren das wirklich bedeutsame Werk Heckels, das in den großen Schwung seiner Linien nun eine reiche und seelisch regsame Wirklichkeit einfügt und oft genug eine überzeugende und schön ausgeglichene Einheit und Durchdrungenheit beider Tendenzen erringt. Es ist interessant, etwa ein Blatt wie das Aquarell der „Badenden an der Förde" (s. Abb.) von 1913 mit der Tuschzeichnung aus Italien von 1909, die wir abbilden, zu vergleichen: wie aus dem Streben nach reichbewegter und doch großzügiger Linearität, die



Erich Heckel. Irre beim Eſſen. Kaltnadel. 1914.

aber doch immerhin äußerlich dekorativ endete, ſich ein Stil entwickelt hat, der den Dingen weit größere Stärke verleiht und ihre Einzelheiten zugleich einfügt in den großen Geſamtrhythmus und ſogleich das Wirkliche der Gegebenheit nicht mehr als bloße Tatſächlichkeit des in der Sonnigkeit vibrierenden Daſeins erfaßt, ſondern Waſſer und Wolken und Geſtein und Geſtalten zu Spiegelungen der Geiſtigkeit und viſionärer Geſtimmtheit (ohne ſpezifiſchen Inhalt) macht. Die wirbelnde Landſchaftlichkeit erregter Luftwirbelungen (ſ. Abb.) möchte ihm weniger gut liegen und doch ſpricht die Linearität in ihrer vielfältigen Zerſpaltenheit für den Sieg des unmittelbaren Erlebniſſes naturvollen Ungeſtüms über das rechneriſche Sinnen, das äſthetiſch reinere Wirkungen erſtreben könnte. Doch iſt es jetzt mehr die Zeit, da im groß gerundeten Spiegel ſeeliſche Er-



Erich Heckel. Tanzende Männer. Lithographie. 1917.

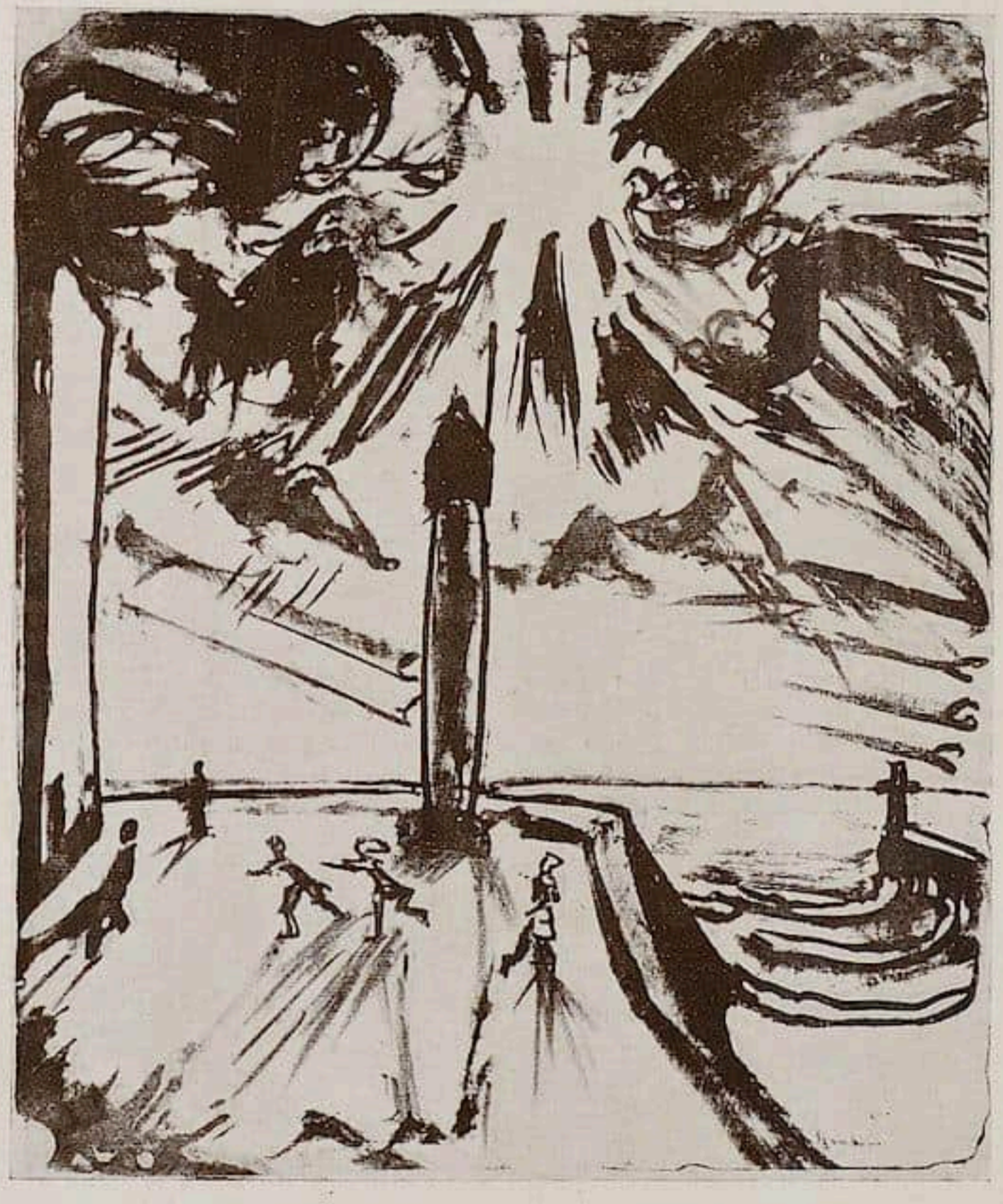
lebniſſe ſich in ruhevollerer Art beſtätigen und erlöſen. Um den Totenkopf des „Sterbenden Pierrot“ neigen ſich trauernde und ſchmerzhaft entſchminkte Geſichter. Eine Fülle von guten, zum Teil farbigen Holzſchnitten und Lithographien bekräftigt die Großheit der Viſion. So in den ergreifenden „Geſchwiſtern“, „Frauen am Meer“, „Schlafende“, „Junges Mädchen“, „Krankes Mädchen“, „Landſchaft am Meer“ uſw., die alle aus dem Jahre 1913 ſtammen.

Im ſpäteren Jahre bahnt ſich allgemach eine größere Vielfältigkeit an. Noch ſtiliſiert ſich manches Blatt, wie „Irre beim Eſſen“ (ſ. Abb.) oder die „Straße“ (ſ. Abb.) im weſentlichen einfach und großflächig. Aber andere Arbeiten bringen eine reichere Bewegtheit hinein. So umgibt ſich die großartige „Kniende am Stein“ (farb. L., 1914) mit viel Zwiſchentönen und zuckenden Linien des Waſſers und der Berge, und ähnlich die „Frau am Strand“; ſo lockern ſich die Bergformen des „Erzgebirges“ (L.) impreſſioniſtiſch auf; ſo flattert wie eine Fahne die ſchwarze Wolke über der „Alten Mühle“ (R.); ſo umgibt dunkel wirbelnder Hinter- und Seitengrund die hauptſächliche Mitte des „Irrenhausgartens“ (ſ. Abb.).

Die Jahre des Weltkrieges ſind reich an landſchaftlichen Studien, vor allem der

Erich Heckel. Schneetreiben. Holzschnitt. 1914.

Erich Heckel. Mädchen am Meer. Holzschnitt. 1918.



Erich Heckel. Turm am Meer. Lithographie. 1917.

flandriſchen Küſte geworden. Es iſt bemerkenswert, daß die eigentliche Beruhigtheit, die in der Kunſt der allerletzten, eigentlich Nachkriegsjahre ſich bei Nolde, Schmidt-Rottluff u. a. kund tut, bei Heckel ſchon frühzeitiger einſetzte. Eine ſehr ausgeglichene Stimmung waltet in den damaligen Arbeiten. Vor allem ſind es die Radierungen, die in ihre Struktur nun eine Vielfältigkeit einbeziehen, die manchmal etwas Kleinmeiſterliches hat. So eine „Franzöſiſche Flußlandſchaft“, die „Kanäle“ (1916), die „Mole“ (1915). Lithographien und Holzſchnitte wirken naturgemäß herber. Und ſie bleiben auch wirklich innerlich ausdrucksvoller. Verbinden ſich aber auch mit einer Neigung zum Naturalismus, wie die Radierungen. Unverkennbare Größe umſchwebt auch jetzt noch etwa „Soldatenköpfe“, die drei farbigen Blätter des „Barmherzigen Samariter“, die „Madonna“ (1915, H.), auch den grauſig großen „Kopf des Getöteten“ (1917, H.), die „Brandung“ (1915, H.) mit ihren großen aufſchäumenden Wogen, die „Fahrt“ (1916, L.) mit den

prägnanten Köpfen von Mann und Frau vor hellem Fenſter, dann die mannigfachen Porträts jener Zeit. Im großen ganzen geſehen, bedeuten dieſe Arbeiten die Rückkehr des Reifgewordenen zur Gegebenheit, zur Natur — erlebend und ſchauend durch das Medium eines intenſiven Willens zur Beſeelung, zur Durchgeiſtigung. Eines Willens, der nun freilich die Dinge und Menſchen nicht ganz und reſtlos ergreift, ſondern gleichſam irgendein Gerüſt der Gegebenheit ſtehen läßt und zwiſchen ſolcher Struktur die geiſtigen Netze ſpinnt zu zartem, innig belebtem, feingliedrigem Gewebe — wie möchte man nicht gern in ruhiger Stunde ihre ſeelenerfüllte Menſchlichkeit befühlen?!

Abbildungen und Literatur: „Kunſtblatt", „Kunſt und Künſtler" 1918, Ausſtellungskataloge von Fr. Gurlitt 1914, H. Goltz 1916, 1918, 1919, Keſtner-Geſellſchaft 1919, I. B. Neumann 1918, „Sturm", „Bildermann" bei P. Caſſirer 1916. — Abkürzungen: H. = Holzſchnitt, L. = Lithographie, R. = Radierung. — Die Kenntnis der „Brücke"-Mappe verdanke ich Fräulein Dr. R. Schapire-Hamburg.

Erich Heckel.
Irrenhausgarten. Federzeichnung. 1914.

Henri Matiſſe

Mit 4 Abbildungen | Von ADOLPHE BASLER

Vor einem Vierteljahrhundert wurden die Meiſter der Barbizonſchule den Impreſſioniſten als Klaſſiker gegenübergeſtellt, in letzter Zeit wird Monet Matiſſe gegenübergeſtellt, deſſen Kunſtauffaſſung bereits eine ganz andere iſt als die der Impreſſioniſten. Die Auffaſſung des Bildes iſt bei Matiſſe ebenſo verallgemeinert, wie bei den Darſtellungen auf einem ägyptiſchen Sarkophag. Eine Verallgemeinerung haben wir auch bei den Impreſſioniſten, aber ſie iſt äußerlicher, die Konſtruktion viel materieller. Matiſſe ſtrebt dagegen zu einer abſtrakteren Syntheſe der Natur. Er ſtellt ſeine Kunſt nicht dem Impreſſionismus gegenüber und niemand in der jüngeren Generation franzöſiſcher Maler hat einen größeren Kultus für Renoir, den man den Tizian unſerer Zeit nennen kann. Viel verdankt er Derain, jenem vielſeitigſten Geiſt unter den Jüngſten, deſſen Einfluß ſich von Matiſſe bis zu den Kubiſten verfolgen läßt. Aber Matiſſe hat ſeine Kunſt zuerſt auf eine Formel gebracht.

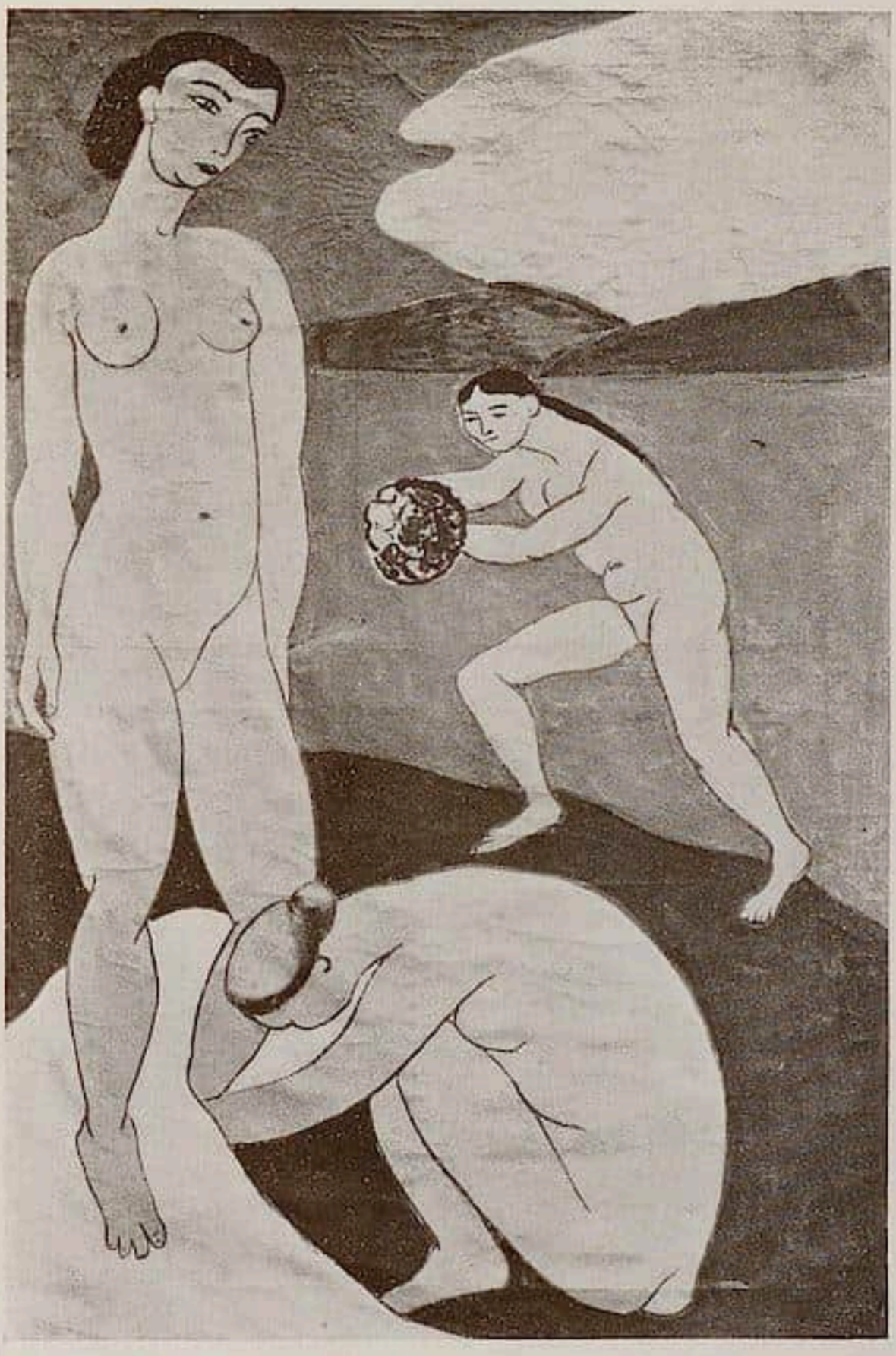
„Es iſt unmöglich", äußert er ſich, „die Natur ſklaviſch zu kopieren. Ich muß ſie dem Sinn des Bildes unterordnen. Das von mir geſchaffene Verhältnis zwiſchen einzelnen Details muß einen lebhaften Farbenakkord, eine analoge Harmonie hervorrufen, ebenſo wie in der muſikaliſchen Kompoſition. Für mich liegt alles in der Konzeption. Man muß alſo von Anfang an die genaue Viſion des Ganzen haben." „In der Malerei", ſagt er weiter, „muß man vor allem zum Ausdruck ſtreben. Dieſer liegt aber durchaus nicht in dem pathetiſchen Ausdruck des Geſichts oder in einer gewaltſamen Bewegung. Er befindet ſich in der Anordnung des Bildes: in der Art, wie man feſte Körper unterbringt, ein leeres Feld um ſie her frei läßt, er liegt in den Verhältniſſen, mit einem Wort in der Kompoſition, das heißt in der Kunſt, verſchiedene Elemente, die dem Maler zum Ausdruck des Gefühls dienen, in dekorativer Art anzuordnen."

Matiſſe, Derain, Picaſſo bilden eine durchaus ſymboliſtiſche Kunſt. „Douer d'authenticité la nature", mit dieſen Worten von Mallarmé kann man ihre Beſtrebungen charakteriſieren.

Das Verdienſt dieſer Maler, beſonders von Matiſſe und Derain, beſtand darin, daß ſie Cézannes Kunſt wirklich in ſich aufgenommen hatten. Am meiſten trug zur Ausarbeitung dieſer neuen Äſthetik Derain bei, aber die größte Reife zeigte Matiſſe, der Alteſte in dieſer Gruppe. Sein Debut in der Malerei war ſehr ſchwer. Es war gerade in der Zeit, als nur Bonnard, Vuillard, Rouſſel das kulturelle Publikum durch das Neue in ihrer Kunſt bezauberten, die unter dem Einfluß von Cézanne und Gauguin entſtand. Aber dieſe Maler fühlten ſich hauptſächlich durch den äußeren Glanz der Palette des Meiſters von Aix, durch den dekorativen Charakter in der Verteilung der Flecke auf der Leinwand angezogen. Ebenſo fanden ſie nur Gefallen an dem äußeren Ausdruck der Arabeskenſtiliſierung in den japaniſchen Holzſchnitten und an der Verallgemeinerung in den Kompoſitionen von Gauguin. Matiſſe dagegen ſtrebte bereits zur Bildkonſtruktion, die auf äußerſt genauer Darſtellung in der Fläche beruhte. Sein Bild hatte keinen künſtlichen, konventionell von toten Flächen angefüllten Hintergrund, ſondern es beſtand aus den realſten, unumgänglichſten Linien, die das Geſichtsfeld abſchloſſen. Die Konſtruktion beruhte bei ihm ferner auf der Betonung der Eigenſchaften der feſten Körper, auf der dekorativen, proportionellen Anordnung der Flächen. Am ſyſtematiſchſten ſtrebt er zu der möglichſt größten Einfachheit im Kolorit, das bei ihm die Kraft, die Intenſität chromatiſcher impreſſioniſtiſcher Harmonien mit ununterbrochener Kontinuität des Lichts hervorruft. Die Art des Kolorits ſelbſt iſt bei ihm impreſſioniſtiſch;

Henri Matiſſe. Bildnis.

Photo Galerie Bernheim jeune, Paris.



Henri Matiſſe. Kompoſition. Photo Girardon, Paris.

man findet dieſelben violetten und blauen Töne wie bei Monet. Aber die Subſtanz ſeiner Bilder iſt weniger materiell, der Bau ſubjektiver, das ſind nicht mehr nur mit impreſſioniſtiſcher Empfindſamkeit maleriſch geſchilderte Gegenſtände, ſondern die Dinge werden in ihren Funktionen ausgedrückt. Jede farbige Fläche iſt ein Symbol, eine Evokation, eine Funktion, die das Bild zur Abſtraktion emporhebt, es in einen einzigen architektoniſchen Rhythmus hineinbringt. Dieſer Intellektualiſt par excellence, der jedoch mit einem ſehr empfindlichen Auge bedacht iſt, hat auch ſehr paradoxe Dinge geſchaffen. Auch ſuchte er überall Anregung für ſein Schaffen: bei den primitiven, archaiſtiſchen und exotiſchſten Vorbildern der Plaſtik: In der indiſchen, archaiſtiſch-griechiſchen, in den primitiven Dekorationen auf den bretoniſchen Tellern, auf orientaliſchen Teppichen, perſiſchen Miniaturen, japaniſchen Holzſchnitten, chineſiſchen Emaillen uſw. Von überallher ſchöpfte er ſeine große Weisheit, die ſowohl in ſeinen vortrefflichen

Henri Matisse. Porträt.

Photo Girardon, Paris.

Henri Matiſſe. Akt. Photo Galerie Bernheim jeune, Paris.

Studien über die Proportionen des menſchlichen Körpers, wie auch in den Landſchaften, den Stilleben und dekorativen Kompoſitionen ſteckt. Man bemerkt ſie in allen ſeinen Bildern und Skulpturen, ſelbſt in den paradoxeſten, die vielleicht ein übermäßiges Raffinement verraten, aber niemals jener großen perſönlichen Erfindungsgabe bar ſind, die ſeine Art charakteriſieren. Ebenſo wie für Derain, war Cézannes Kunſt auch für Matiſſe der Ausgangspunkt in ſeinem Schaffen, ein Vorbild der Logik und Methode in der Arbeit, die den Impreſſioniſten nicht bekannt war. Man begegnet aber bei ihm zu ſehr jener Vermiſchung von Arten, die oft in Unruhe verſetzt. Er überträgt zu leichtſinnig die Formen der dekorativen Malerei auf die Staffeleimalerei. Doch der Klang ſeines Kolorits und der Ausdruck in der Form, ſind immer wunderbar rein abgeſtimmt, immer eruptiv, immer iſt die Form bei ihm abſtrakt aufgefaßt, auf ihre Funktionen reduziert.

DER KUNSTSAMMLER
Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Landolin Ohmacht in Hamburg

Mit 8 Abbildungen

Von WALTER H. DAMMANN

Er kam 1794 und blieb bis gegen das Ende von 1797," schrieb der Domherr Meyer 1801; „sein hiesiger Aufenthalt macht hier eine schöne Epoke für diese Kunst. Durch seine vielen bei uns zurückgelassenen Werke gehört dieser Künstler auch Hamburg an. Sie alle zeugen von einem vieljährigen Studium der Natur, das er mit dem Studium der griechischen Antike verband. Besonders geben die weiblichen Köpfe einen anschaulichen Begriff von dieser Vollendung seiner Kunst. So edel sah ich von neuern Künstlern nur selten den weiblichen Charakter behandelt, als wie Ohmacht es in seinen Bildnissen verstand. — In diesem Geist sind die Bildnisse der verstorbenen Gattin des vormaligen englischen Gesandten Fraser mit ihrem Kinde auf dem Schoß, und der Damen Schwalb, Jenisch, Engelbach, Justus, Arens u. a. ausgeführt." Sodann spricht Meyer von der kleinen, runden Büste des zweijährigen Sohnes seines Freundes Bartels, von dem 7 Zoll hohen Kopfe Klopstocks, vom Engelbachgrabmal und vom Lübecker Petersdenkmal — „wozu ich ihm die Idee vorschlug".

Wüßten wir nicht ohnedies, daß der Domherr Meyer nur solche Werke liebt und lobt, deren Augen vom Anhauch klassischer Luft kühl und klar geworden — diese Worte selbst würden uns nicht im Zweifel lassen, welcher um 1800 in Hamburg möglichen Stilart Ohmachts Bildnisse zuzuzählen sind: nur der klassizistischen.

Von 1803 bis zu seinem Tode 1834 lebte Ohmacht in Straßburg, tätig und hochgefeiert bis zuletzt. Eine Anzahl umfangreicher und bekannter Kunstwerke hat sein Andenken dort lebendig gehalten. So hat denn der Straßburger Professor J. Rohr 1911 ein Buch über den Künstler veröffentlicht; im gleichen Jahr hat Straßburg eine Übersicht über sein Kunstschaffen ermöglicht durch die von E. Polaczek veranstaltete Ohmachtausstellung. Sie wurde für den Straßburger Willy Cohn zum Anlaß, in einem Aufsatze des „Cicerone" die künstlerische Entwicklung Ohmachts zu erörtern und sein Verhältnis zum Stil Louis XVI. und zum Klassizismus zu untersuchen. Daß Ohmacht erst in Straßburg Klassizist geworden sei, glaubt Cohn mit Sicherheit aussprechen zu können. Nach seiner Meinung wäre es irrig, schon den Ohmacht der neunziger Jahre zum Klassizisten zu machen.

Auch an anderen Orten hat Ohmacht eine umfangreiche Tätigkeit ausgeübt. Was z. B. in Frankfurt geschaffen wurde, hat Karl Simon in mehreren Zeitschriftenaufsätzen zusammengestellt. Was von seinen Werken in Hamburg bisher bekannt war, findet sich aufgezählt in Justus Brinckmanns Jahresbericht über die Tätigkeit des Museums für Kunst und Gewerbe im Jahre 1910. Jetzt sind zwei weitere Ohmachtarbeiten in Hamburg ans Licht gekommen; sie bereichern nicht nur unsere Kenntnis seines Werkvorrates, sondern sie sind auch geeignet, uns über den Verlauf seiner künstlerischen Wandlungen

Landolin Ohmacht. Eliſabeth Schwalb, geb. Schramm und Marianne Schramm. Marmor.
Hamburger Eigenbeſitz.

noch um ein weniges aufzuklären, das Urteil Willy Cohns zu berichtigen. Beide Stücke haben den Vorzug, daß wir die Dargeſtellten nach Namen und Ausſehen genau kennen, und daß ſie noch heute im Beſitz der Familien ſind, für die ſie geſchaffen wurden.

Bei einem der beiden, einem Doppelbildnis, kann den Umſtänden nach Ohmachts Urheberſchaft nicht bezweifelt werden. Das andere, das Juſtus Brinckmann ſchon kannte, aber dem Künſtler nicht ſicher zuſchreiben mochte, wird durch das im Stil genau entſprechende Doppelſtück nunmehr ebenfalls für Ohmacht gewonnen.

Im Hochoval die Bildniſſe zweier Damen in noch jugendlichem Alter, die Büſten unter dem hochliegenden Gürtel abgeſchnitten. Der vordere Kopf — Frau Eliſabeth Schwalb, geb. Schramm — iſt ſtark erhaben und unterſchnitten gearbeitet; der hintere — Fräulein Marianne Schramm, die jüngere Schweſter der Frau Schwalb — in reinem Profil, ſehr flach und zart. Der Werkſtoff iſt weißer Marmor. Das ganze Stück iſt 17,3 cm hoch und 13,5 cm breit und trägt keinerlei Namenabzeichen oder -hinweiſe. Daß es ſich um die beiden genannten Damen handelt, iſt durch Erhaltungumſtände und Familienüberlieferung geſichert; nur hat dieſe die Namen der beiden vertauſcht. Dicht vor den Lippen Mariannens iſt die Platte in faſt ſenkrechtem Verlauf durchgebrochen, wie unſere Abbildung erkennen läßt. Ein altes, naturgroßes, aber für die Druckwieder-

Anton Hickel. Marianne Goßler, geb. Schramm.
Ölgemälde. Hamburger Eigenbeſitz.

gabe zu ſtark verblaßtes Photogramm geſtattete die genaue Wiederherſtellung der Naſenſpitze. Sonſt iſt das Stück ganz unbeſchädigt.

Beide Damen erſcheinen in der hochgegürteten Tracht der Zeit um 1795, die an ſich ſchon klaſſiziſtiſch wirkt. Eliſabeths wellige Scheitelfriſur mit dem perlenbeſetzten metallenen Kopfreif, vor allem der das Hinterhaupt verhüllende Schleier, der vorn gerade herunterfallend ſehr geſchickt die beiden Geſtalten voneinander trennt und des weiteren zur gefälligen Umkleidung des unteren Büſtenrandes benutzt iſt, verſtärken den antikiſchen Eindruck. Da eine der beiden Damen verheiratet war, die andere nicht, iſt es — zumal aus der Denkweiſe der Zeit heraus — ſelbſtverſtändlich, daß der mit Hervorhebung behandelte Schleiergebrauch die Nupta, die Verheiratete, kennzeichnet. Beide ſehen nach rechts, Eliſabeth mit leichtem Aufblick, wodurch ein Anflug von Sehnſucht und Entrücktheit in das Werk hineinkommt. Geſicht und Körper ſind mit dem Eindruck des Rundgebildes und mit dem deutlichen Gefühl des weichen, feſten, jugendfriſchen Körpers gegeben. Der Umſtand, daß dem Künſtler auch bei der vorderen Geſtalt das reine Profil vorſchwebte, obwohl er ſie leicht aus der Fläche herausdrehte, hat dazu geführt, daß der Abſtand zwiſchen Ohr und Naſe übertrieben lang erſcheint, und daß die rechte Bruſt auffällig weit nach der rechten Körperſeite verſchoben iſt. Der letzterwähnte Zug verſtärkt bei uns die Erinnerung an griechiſche Bildwerke. Der Kleiderſchnitt iſt tief und rund; bei Eliſabeth ſchlicht, bei der Jüngeren, die eine aus länglichen Bommeln gereihte Halskette trägt, mit doppelter Perlenfolge beſetzt. Von den vier Armen iſt nur Eliſabeths rechter, bis zur Oberarmmitte, zu ſehen; der glatte, etwas gewaltſame Abſchnitt wird durch ein breites, beiderſeits von einer Perlenreihe eingefaßtes Band erträglich gemacht. Das Kleidergefält iſt zierlich und geſchmackvoll, bietet aber außer der kleinen, tütenförmigen Aufrollung vor der Bruſt der Älteren der Betrachtung nichts beſonderes. — Mariannens Geſicht und Körper treten durch die platte, faſt in den Grund verlaufende Behandlung ſehr zurück. Ihre Friſur iſt Zeittracht: dünne Zöpfe ſind quer über den Kopf gelegt, zweimal — in der gleichen Lage wie der Metallreif

der Schweſter — um den Kopf herumgeſchlungen und über der Stirnmitte verknotet. Vor den Ohren fallen freibleibende Locken herunter.

Die Vermutung auf Ohmacht liegt ohne weiteres nahe. Sie wird beſtätigt durch noch vorhandene Briefe, die auf das Bildwerk Bezug nehmen. Am 1. Mai 1795 ſchrieb Frau Eliſabeth Schwalb an ihren Gatten, der in Leipzig die Meſſe beſuchte, aus Hamburg:

„Ohmacht war auch hier, er hat an Mariannens Bild gearbeitet, aber fertig wird es doch nicht zu Deiner Zurückkunft . . . ich wollte nicht tanzen, weil die Hügel auf meinen Backen täglich zunehmen, Du wirſt Dich erſchrecken."

Vier Tage ſpäter:

„Nun habe ich aber noch eine Bitte, Beſter, erſchrick nicht über meine Hügeln, ſie nehmen wahrhaftig täglich zu, und ich verſchlucke täglich eine Schachtel Pillen, aber nichts hilft mehr, gut daß Ohmacht ſein Bild fertig iſt, da kannſt Du Dir doch eine Illuſion mit machen . . ."

Die kleine Unannehmlichkeit, unter der Frau Schwalb zu leiden hatte, dient uns zur Feſtſtellung, daß Ohmacht wirklich, und zwar im Jahre 1795, ein Bildnis beider Schweſtern geliefert hat.

Ein paar Angaben über die dargeſtellten Perſönlichkeiten mögen hier feſtgehalten werden.

Eliſabeth Schramm iſt in Hamburg als Tochter des Senators Johann Gottfried Schramm am 14. Februar 1771 geboren; ſie vermählte ſich am 24. November 1789 mit dem Hamburger Kaufmann Auguſt Schwalb und ſtarb in Hamburg am 22. März 1831.

Von ihr iſt ein unbezeichnetes, undatiertes Bildnis erhalten, das wohl Anton Graff (oder Angelika Kauffmann??) zuzuſchreiben iſt und zeitlich vom Ohmachtrelief nicht weit entfernt zu ſein ſcheint. 1790, dann wieder 1802 begleitete Frau Schwalb ihren Gatten auf Geſchäftsreiſen nach Sachſen. Da wir von einem Aufenthalt Graffs in Hamburg nichts wiſſen, liegt es nahe, die Entſtehung des Bildes in eins dieſer Jahre zu ſetzen, falls Graff der Urheber iſt. Das Bild iſt wiedergegeben in: Hamburger Bildniſſe, mit begleitendem Text von Dr. Johannes Meyer, Hamburg 1913, Tafel 21. Hier blickt die Frau aus großen, ſehr wachen, ſehr lebensgewiſſen Augen, mit ſcharfen, markanten Zügen lächelnd unter einer gewaltigen Potocka-Friſur heraus. Die ſtarke, kühngeſpitzte Naſe wird durch einen Höcker gewellt; der Mund iſt breit, regſam, charaktervoll. Die Geſichtsformen des Ohmachtbildes ſind nur bei großer Bereitwilligkeit, die Weſensart überhaupt nicht wiederzufinden. Von den „Hügeln auf den Backen" iſt übrigens nichts zu ſehen.

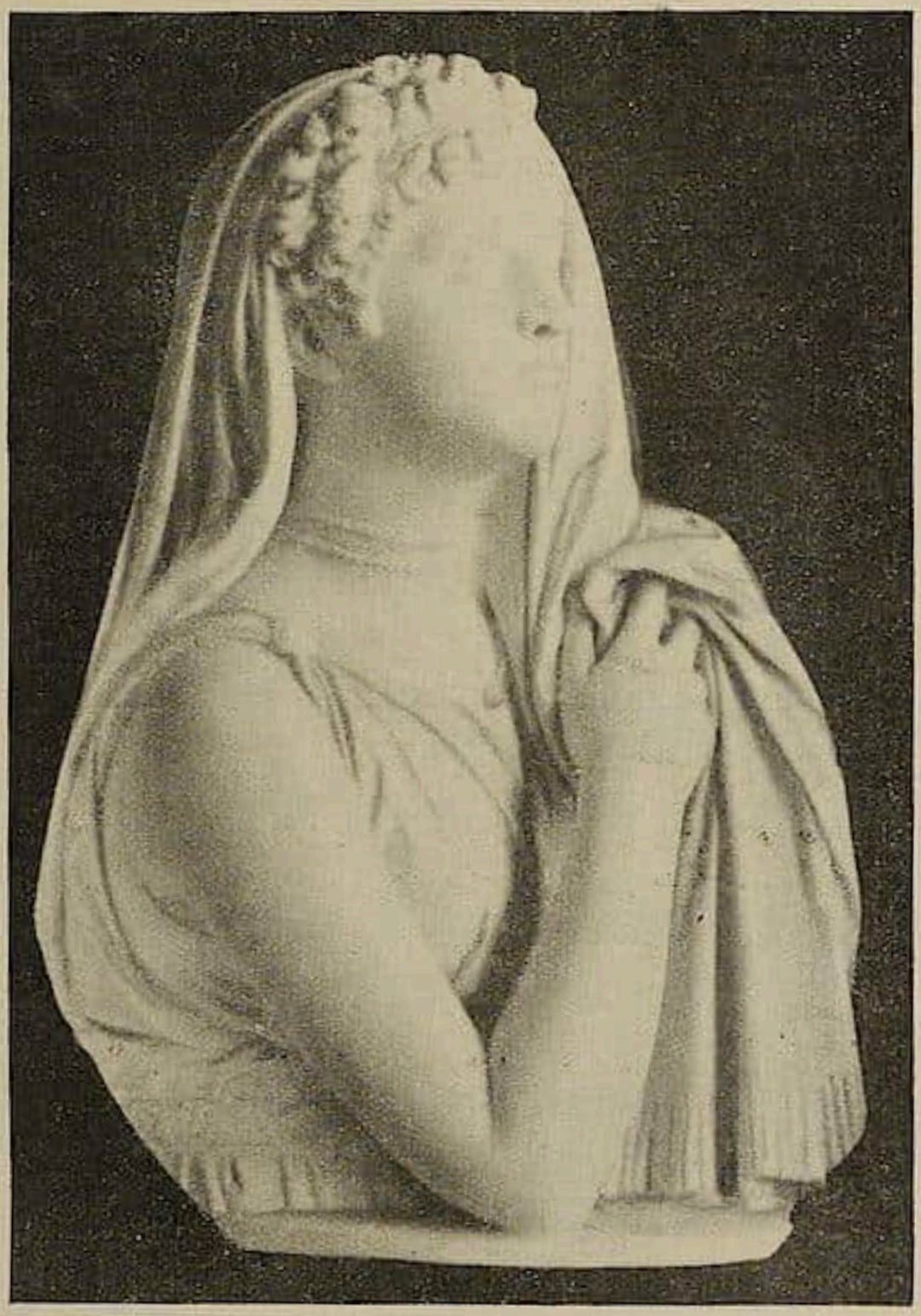
Die jüngere Schweſter, Marianne Schramm, iſt am 23. November 1777 in Hamburg geboren; ſie ehelichte am 13. Juni 1798 den ſpäteren Senator Johann Heinrich Goßler und ſtarb in Hamburg am 28. Februar 1824.

Das Ehepaar Goßler-Schramm hat der Wiener Hofmaler Anton Hickel gemalt.

Hickel kam 1797 nach Hamburg und ſtarb hier am 30. Oktober des folgenden Jahres. Sein Bildnis der Frau Marianne Goßler iſt 1798 datiert, alſo drei Jahre jünger, als das Ohmachtrelief.

Auch in dieſem Falle weichen die beiden Darſtellungen der gleichen Perſon ſehr ſtark voneinander ab.

Die Marianne des Ohmachtbildes iſt ein zartes, blaßwirkendes Seelchen, vielleicht an Gedanken reich, aber wenig geneigt, etwas davon mitzuteilen. Folgſam unter dem Anſchein der Teilnahmloſigkeit. Ismene im Schatten der begeiſterten Schweſter. — Von all dieſem hat nun die wirkliche Marianne wenig an ſich. Sie iſt klein, rundlich, dunkelfarbig, ein wenig vorgeneigt, wie bei ſehr eifrigem Geplauder; der breite Mund,



L. Ohmacht. Frau Maria Carolina Juſtus, geb. to der Horſt. Marmor. Hamburger Eigenbeſitz.

die niedrigen, hüpfenden Äuglein freuen ſich gutmütig-liſtig, diebiſch-vergnügt. — Das Hickelſche Bild wirkt neben dem von Ohmacht wie eine Karikatur, und wir verſtehen angeſichts dieſer Gegenüberſtellung beſonders gut, was der Domherr von Ohmachts Kunſt ſchreibt: ſo edel ſah ich den weiblichen Charakter ſelten behandelt . . . Seine Zuſtimmung werden wir freilich kaum teilen. Eine ſo weitgehende Umſtimmung der Perſönlichkeit nimmt dem Bildnis ſeinen Gattungwert. Hickels Marianne iſt ein Menſchenweſen — Ohmachts bloß eine Idee und — von der Bildnisaufgabe aus geſehen — nicht einmal eine ſehr gehaltvolle. Wir kennen Ohmacht gut genug, um zu wiſſen, daß nicht Unfähigkeit daran ſchuld iſt, wenn ſeine Geſchöpfe ein wenig an Bleichſucht leiden: es iſt der klaſſiziſtiſche Abſcheu vor den bunten Farben des Lebens, der dies bewirkt — die Schule Joh. Peter Melchiors.

Wir wiſſen noch von drei anderen Doppelbildniſſen von Ohmachts Hand. Das Reliefporträt des Straßburger Rektors Levrault und ſeiner Gattin, das Rohr S. 55 erwähnt, kenne ich nicht. Das der Brüder Pforr im Städtiſchen Hiſtoriſchen Muſeum in Frankfurt, von 1794, kommt mit ſeinem ſtreng kameoartigen Bildgedanken zum Ver-

gleich nicht in Betracht. Das der Schweſtern Lausberg in Frankfurter Eigenbeſitz, ſchon 1793 entſtanden, verrät zwar ebenfalls deutlich genug römiſche Einwirkung, wirkt aber, als Knieſtück, bei räumlich gleichbewerteten Geſtalten, mit ſeinem Bewegungreichtum ungleich lebendiger und bildnismäßiger, nicht entfernt ſo ſtilgebunden, wie das Hamburger Doppelſtück. Die entſchiedene Hinwendung zum Klaſſizismus tat Ohmacht ſpäteſtens in Hamburg, nicht, wie Willy Cohn will, erſt in Straßburg. Die Worte des Domherrn Meyer laſſen deutlich erkennen, wie kräftig die neue Geſchmacksrichtung bei den Kunſtverſtändigen Hamburgs bereits ausgebildet war — ganz abgeſehen von der Tatſache, daß das Klaſſiſche zwar im Süden geſchaffen wird, daß aber das Klaſſiziſtiſche zu allen Zeiten gerade in den nördlichen Kunſtbereichen beſonders guten Boden gefunden hat. Man braucht nur an die Baugeſchichte zu denken. Ohmachts Hamburger Aufenthalt iſt nicht nur für die Stadt, ſondern auch für den Künſtler kunſtwichtig geweſen.

Das vom Domherrn erwähnte Bildnis der Frau Juſtus iſt ebenfalls ein Hochoval, deſſen Fläche durch die ſtark erhabene Büſte faſt ganz gefüllt wird. Auch hier iſt der Körper unter dem Gürtel abgeſchnitten; er ſcheint hinter einer Brüſtung zu ſtehen, auf die ſich der rechte Ellbogen aufſtützt. Der räumliche Anſchluß des Körpers an die Horizontalplatte iſt mit künſtleriſcher Willkür hergeſtellt. Der Kopf iſt nach rechts blickend gegeben, aus dem Profil heraus ein wenig nach vorn gedreht, ſo daß auch das linke Auge zu ſehen iſt. Krauſe, kurze Locken, mit einem Bande über der Stirn. Gerade, ſtrenge Geſichtszüge; der in den Winkeln herabgezogene ſchmale Mund und die etwas gekniffenen Augenbrauen geben einen ernſten, faſt düſteren Ausdruck. Über dem Hinterhaupt liegt ein unten mit Franſen geſäumtes ſchweres Tuch, das ſich der Nackenlinie anſchmiegt und hinter dem Rücken verſchwindet, rechts vor dem Geſicht und vor der Bruſt herabhängt. Der nackte rechte Arm — oben mager, der Hand zu fleiſchiger — bildet vor der Bruſt einen großen, eindrucksvollen Winkel; mit dem ſpreizfingrigen Griff der Tragödin faßt die Hand in die Faltenfülle des Kopftuches und preßt ſie gegen die linke Schulter: eine große, aber inhaltloſe Geſte. So etwa ſtellte Lady Hamilton — um jene Zeit auch in Hamburg ſehr bewundert — eine Kaſſandra. Den Hals umgibt eine doppelte Perlenkette. Das hemdartige Gewand wird über der rechten Schulter durch eine Knopfſpange gehalten; Saum und Gürtung ſind mit antikem Rankenzierat gemuſtert.

Das Bildwerk iſt von Marmor; die Geſtalt iſt 14 cm hoch. Der Grund iſt mit rotem Samt beklebt, wodurch in der Abbildung die unleidlich harte Begrenzung hervorgerufen wird. Nach Ausſage des Beſitzers, dem die Ohmachtvermutung bekannt war, trägt das Stück keinerlei Namenbezeichnung. Was Juſtus Brinckmann hinderte, das Werk Ohmacht zuzuſprechen, wird vor allem die ſehr entſchiedene, faſt gewaltſame klaſſiziſtiſche Stiliſierung geweſen ſein. Nachdem wir das Schwalb-Schrammwerk kennen lernten, befremdet ſie uns nicht mehr. Längeres Bedenken gegen die Zuſchreibung ſcheint nunmehr unnötig.

Frau Maria Carolina Juſtus, geb. to der Horſt, iſt am 15. Dezember 1771 geboren. Sie vermählte ſich am 16. Oktober 1792 und ſtarb am 19. Februar 1829. Kein geringerer, als der Genfer, in Paris ausgebildete Miniaturmaler P. L. Bouvier hat das Vergleichſtück geliefert. Bouvier lebte von 1795—1801 in Hamburg. Auch ſeine Arbeit befindet ſich noch im Beſitze der Familie, eine Kreisminiatur von 7,5 cm Durchmeſſer. Frau Juſtus erſcheint hier im Schmuck ihrer langen, rotblonden Locken als eine liebenswürdige, geiſtreiche Frau von entzückender Heiterkeit, weich, zierlich, witzig, voller Laune und Reiz. Man möchte faſt glauben, Meiſter Landolin ſei gegen perſönlichen

Landolin Ohmacht. Grabmal der Frau Engelbach. Marmor.
Hamburgiſches Muſeum für Kunſt und Gewerbe.

Zauber ganz unempfindlich geweſen, wenigſtens Hamburgerinnen gegenüber — ſollte Hölderlins Diotima wirklich eine ſo maskenhafte Lebloſigkeit zur Schau getragen haben, wie Ohmacht uns mit dem Marmorreliefkopf und dem Biskuitmedaillon glauben machen will? Die Alabaſterbüſte läßt ſchon eher ahnen, was den Dichter an Frau Suſanne Gontard, geb. Borkenſtein aus Hamburg, begeiſtern konnte; aber auch nur ahnen. Der Domherr freilich ſagt: „Die Arbeiten vieler Künſtler, von der mittleren und ſelbſt manche von der beſſeren Klaſſe verraten nur zu oft die vernachläſſigte Verbindung des Studiums der Natur mit dem des griechiſchen Ideals. Oder was wäre ſonſt die Urſache, daß wir in vielen weiblichen Bildniſſen den Charakter ſchöner Originale, jenen zarten Ausdruck

der Weiblichkeit, nicht erreicht, oder halb verwischt, oder gar parodiert sehen? Daß durch diesen Mißgriff des Künstlers die weibliche Grazie in nervigte Derbheit, die zarte Rundung der Formen in strotzende niederländische Fülle verwandelt, der Ausdruck duldender und verzeihender Sanftmut zur geistlosen Schwäche herabgewürdigt und das holde Lächeln der Liebe zu nichts mehr versagender Hingebung entstellt wird?" Von solchen Vorwürfen blieb Ohmacht frei.

Daß wir von den Frauenbildnissen, die Domherr Meyer aufzählt, das der Frau Justus nunmehr kennen, läßt sich nicht wohl bezweifeln. Aber auch das dort erwähnte Bildnis der Frau Schwalb auf das Schwalb-Schrammsche Stück zu beziehen, sollte man kein Bedenken tragen. Ein Blick auf das Kunstwerk macht es wohl begreiflich, daß Meyer die jüngere Schwester nur als Begleiterin der älteren auffaßte und unerwähnt ließ.

Die Bildnisse der Damen Fraser, Jenisch und Arens bleiben uns noch unbekannt. Ob der in jener Aufzählung mit enthaltene Name Engelbach auf das Grabmal zu beziehen ist, oder auf eine weitere Bildnisarbeit Ohmachts, ist aus dem Wortlaut nicht mit letzter Sicherheit zu entscheiden. Sehr wahrscheinlich ist an jener Stelle schon das Grabmal gemeint. Da er bei diesem die Bildnisähnlichkeit besonders betont, hätte Meyer wohl sicher irgendwie auf eine frühere Ohmachtsche Darstellung der Frau Engelbach hingewiesen.

Das Grabmal beschreibt der Domherr ausführlich. Ohmachts künstlerische Absicht und die Stimmung, in der sein Werk aufgenommen wurde, läßt sich nicht besser ausdeuten. Der Abbildung und dem Meyerschen Texte soll deshalb nichts weiter hinzugefügt werden.

„Auf dem Kirchhofe von Hamm, nahe vor der Stadt, ist der Gattin des verstorbenen Kaufmanns Engelbach ein Denkmal errichtet, an welchem Ohmacht das als Skizze bearbeitete Basrelif in kararischem Marmor, 62 cm hoch und 54 cm breit, ausgeführt hat. — Ein schrecklicher Unfall verursachte den Tod dieser sehr schönen und liebenswürdigen jungen Frau. Die brennende Spritlampe einer Teemaschine fiel ihr, einige Wochen nach ihrer Entbindung, in den Schoß; die lodernde Flamme verzehrte in wenig Augenblicken ihr Gewand, und sie starb am zweiten Tage an den Folgen des schrecklichen Brandes. — Der Künstler durfte diese erschütternden Umstände des Todes in seinem Monument nicht benutzen; aber er wußte in die Komposition des Ganzen einen Ausdruck zu legen, der viel rührender ist, als eine solche schaudererregende Anspielung hätte sein können. — Eine schöne, griechische Figur sitzt sanft hingelehnt auf einem Sessel; der linke Arm ruht auf dem Schoß, der rechte ist auf die Hinterlehne des Sessels und der sich seitwärts neigende Kopf — das ähnliche Porträt der Verstorbenen — auf die einwärts gebogene Hand gestützt. Ein dichter Schleier deckt den Kopf bis auf die Stirn und fällt auf die Sessellehne herab, so, daß der nackte Arm darin ruhet. Ein leichtes Gewand umfließt den Körper und läßt die schönen Umrisse durchscheinen. — Ist das der Schlummer des Todes? — und wie drückte ihn der Künstler aus? — Über ihrem Haupt schwebt der aus seiner Hülle entflohene Schmetterling empor. — An den Knien der Hinübergeschlummerten gelehnt, stehen ihre beiden zurückgelassenen kleinen Kinder — auch Porträts — in flehender Stellung die Arme gegen die Mutter ausgestreckt. Sie kennen noch nicht, was Tod heißt; sie ahnen ihren Verlust nicht; ihnen schlummert sie nur. ‚Ach, Mutter, erwache!' — scheint der Ausruf dieser Verwaisten zu sein, von welchen seitdem die Jüngste der Mutter im Tode gefolgt ist."

1813 wurde das Relief vom Hammer Kirchhof entfernt, um es vor den Franzosen zu schützen. Dann geriet es in Vergessenheit, um erst in unseren Tagen wieder zum Vorschein zu kommen. (Fortsetzung folgt.)

Die Zeit und der Markt

Ausstellungen

Berichtigung

In dem Beitrag über die Pariser Ausstellungen in Heft 24 des letzten Jahrgangs sind durch ein peinliches Versehen des Setzers die Unterschriften bei den Abbildungen vertauscht worden. Der auf Seite 891 abgebildete Akt ist nach einer Zeichnung von Gernez reproduziert, die Silberstiftzeichnung mit dem Bildnis einer alten Frau, das auf Seite 893 abgebildet ist, stammt von Coubine.

Zu dem Artikel selbst muß bemerkt werden, daß durch ein ähnliches Versehen die Autorkorrektur unbeachtet blieb. Es sind infolgedessen folgende Künstlernamen richtig zu stellen: Dufrèsne (statt Dupène), Gimmi (statt Guicini), Dufy (statt Dupy).

Berliner Ausstellungen

(Die jungen Holländer im Kronprinzenpalais / Akademie und Juryfreie / Altdeutsche Plastik u. a.)

Die ersten Ausländer sind wieder bei uns eingezogen! Nach fast sechsjähriger Abgeschlossenheit fliegt die erste Friedenstaube künstlerischer und kultureller Verständigung wieder zu uns herüber, und wir begrüßen dankbar und freudig die Bestrebungen unserer westlichen Nachbarn, mit denen uns ja ein jahrhundertealtes kulturelles Band verbindet. Die von der „Kornscheuer" im Kronprinzenpalais eröffnete Ausstellung umfaßt die Werke jüngerer holländischer Künstler, sie soll — wie Jan Toorop im Katalog sagt — „einen Stein legen helfen am Bau des zukünftigen, die ganze Menschheit umfassenden Liebesbewußtseins". Und in diesem Sinne müssen wir diese Ausstellung betrachten, weniger kritisch dem Einzelnen gegenübertreten — da ja die wenigen Proben kein abschließendes Urteil gestatten —, sondern den Zusammenhang suchen und das Typische erfassen, das dieses Volk heute zu sagen hat. Wir erkennen hier erstmalig, daß die Abwendung vom Impressionismus und das Suchen nach neuen Ausdruckswerten ein internationales Streben der europäischen Kunst ist, daß aber Holland schwerblütigere Menschen hervorbringt, die nicht sturmhaft das Alte einreißen, sondern trotz aller Modernität von ihrer Tradition abhängig sind. Wir fühlen es, daß in dem neutralen, vom Kriegslärm verschonten Lande eine ruhigere und logischere Entwicklung sich anbahnen konnte, die aber doch wieder mit unseren Bestrebungen Vieles gemeinsam hat. Es ist uns interessant, daß Jan Toorop, der Sechzigjährige, dessen Rhythmik bereits vor 26 Jahren in Berlin Aufsehen erregte, an der Spitze der Gruppe marschiert, der auch seine Tochter angehört. Besonders lehrhaft ist der Einfluß van Goghs, den hier Jaap Weijand am deutlichsten widerspiegelt, stärker jedoch wirkten die Franzosen ein, wofür Kees van Dongen und die beiden starken Malertalente der Jacoba van Heemskerk — von den Ausstellungen im „Sturm" bekannt — und Elsa Berg Zeugnis ablegen. Leo Gestel schließt sich dem französischen Kubismus an; derselben Richtung folgt Louis Saalborn, am kecksten erscheinen van Doesburg und van der Leck. Man sieht, daß es auch hier eigene Talente und Mitläufer gibt. Wichtig für uns sind vor allem die Vergleichsmomente mit unserem Schaffen, das neben dem aus Holland gezeigten gut bestehen kann. —

Zwei Ausstellungen vor allem sind außerdem von prinzipiellem Interesse: die Akademieausstellung und die der Juryfreien. Zeigt die erste das überlebte Prinzip des Ausstellungswesens, so kann die Juryfreie wohl als ein Weg zu neuer Gestaltung dienen. Wenn die Akademie ihrem Grundsatze, nur das Beste zu zeigen, folgen würde, so könnte sie wohl eine beachtenswerte Rolle spielen. So aber setzt sie sich aus „Pflichtexemplaren" ihrer jetzt sehr eigenartig zusammengewürfelten Mitglieder zusammen. Die Leitung der Juryfreien ist dagegen bemüht gewesen, dem Ganzen ein besonderes Gepräge zu geben. Zunächst wurde das von der Berliner Sezession im Vorjahre bereits gewagte, damals aber ziemlich mißglückte Experiment der Monumentalmalerei wieder versucht. Viel Neues bietet die Ausstellung sonst nicht; man findet Talente und Talentchen und hat im allgemeinen das Gefühl, daß die Juryfreiheit der einzige Ausweg ist, um aus der Kalamität unseres verkarrten Ausstellungswesens herauszukommen.

Die Kunstsalons schweigen unter dem Drucke der Luxussteuer. Paul Cassirer veranstaltete als eine Art Protestkundgebung eine Ausstellung von Photographien nach altdeutschen Plastiken, die überaus lehrreich war und besonders durch ganz herrliche Detailaufnahmen schwer zugänglicher Kunstwerke in Erstaunen setzte. Die beiden ersten Säle füllten wertvolle Originalgemälde und Plastiken, unter denen ein männliches und ein weibliches Bildnis von Cranach, Stücke von unübertroffener Erhaltung, eine Kreuzigung vom Ende des 15. Jahrhunderts von einem Salzburger Meister und eine Nürnbergische Kreuzigung um 1450, hervorzuheben sind. Ein Werk von größter Schönheit war die Steinplastik eines Bischofs, wohl elsässischen Ursprungs um 1480. — Vor Weihnachten wurde diese kunsthistorisch interessante Ausstellung durch eine reine Verkaufs-

ausstellung von Gemälden aus dem Besitze der Firma abgelöst, die in bunter Reihe Corinth, Courbet, Grossmann, Liebermann, Pascin, Purrmann, Slevogt, Trübner u. a. vereinigte. — Was die übrigen Kunstsalons bieten, ist im allgemeinen unbedeutend: Bei Gurlitt einige Ungarn, in der Neuen Kunsthandlung, Tauentzienstraße, Zeichnungen des Karikaturisten Walter Trier, bei Ferdinand Möller Gemälde von Alfred Partikel und schließlich in der Gutenberg-Buch- und Kunsthandlung, die bisher ihren Vorraum nur mit gerahmten Farbblättern gefüllt hatte, eine Auswahl graphischer Arbeiten und interessanter Aquarelle und Zeichnungen von Georg Alexander Mathéy, der dieser Tage eine Berufung an die Staatliche Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig erhalten hat (vgl. Von Künstlern und Gelehrten).

Der Sturm hat soeben eine sehr instruktive Ausstellung von Gemälden, Zeichnungen und Aquarellen der französischen Kubisten eröffnet, auf die an dieser Stelle besonders hingewiesen sei. Die Ausstellung, die ursprünglich schon für den Spätherbst vorgemerkt war, zeigt Hauptwerke der Franzosen: Albert Gleizes, Louis Marcoussis, Jacques Villon. Ferner Arbeiten von Jules Evola (Rom), Tour Donas (Antwerpen), Sonja Delaunay-Terk (Madrid).

Die von uns bereits in Heft 20 des vorigen Jahrganges angekündigte Eingabe an den Reichskunstwart ist nunmehr erfolgt. Die bedeutendsten öffentlichen und privaten Kunstausstellungen haben erklärt, daß sie, falls nicht eine sofortige Abänderung des Luxussteuergesetzes in Aussicht gestellt wird, die Veranstaltung von Ausstellungen lebender deutscher Künstler ab 1. Januar einstellen und auch keine Werke in Kommission übernehmen werden.

Gabriele Münter in der Modernen Galerie Thannhauser in München

Der Pulsschlag des Münchner Kunstlebens, stärker in der ersten Hälfte des vergangenen Jahres als sonst (wir verdankten einigen Ausstellungen dieses Zeitabschnittes Erlebnisse und Anregungen nicht alltäglicher Art), hat sich vom Sommer ab radatim verlangsamt. Im Monat Dezember schien er fast auszusetzen. (Die muffige Atmosphäre dieses Ordnungsstaates erstickt alle Vitalität, und die Zusatznovelle zum Luxussteuergesetz lähmt die Initiative des Kunsthandels — die einzige Initiative, die in dieser Stadt in Frage kommt.)

Aber selbst in solch' ereignisloser Zeit kann eine Ausstellung wie die Gabrielen Münters nur kärgliches Interesse erregen. Sollen wir zum Lobe dieser Künstlerin hervorheben, daß sie sich — die Gattin Kandinskys — niemals bei einer Anlehnung an die Kunst ihres Mannes ertappen läßt? Selbst dieses Lob bestünde nicht ganz zu Recht, denn wenn auch die anekdotische Malerei Münters mit den abstrakten Kompositionen Kandinskys nichts gemein hat — es gab eine Periode in der Entwicklung des Russen, die gleichfalls ganz illustrativ gerichtet war. Näherliegender, zwingender wäre aber eine Konfrontation mit Marianne Werefkin. Beide Frauen malen Illustrationen, erzählen mit koloristischem Temperament und Freude an scharfer Pointierung Anekdoten (selbst wenn es sich um eine Landschaft oder um ein Porträt handelt). Münter ist nicht so unbekümmert um alle formalen Probleme wie die Werefkin — sie ist artistischer als diese, aber es fehlt ihr das Dämonische, bei allem Dilettantismus doch Suggestive der Russin.

Wer wollte übrigens das Talent Gabrielen Münters in Abrede stellen? Ja, diese Frau ist nicht nur begabt, sondern auch wissend in vielen Dingen des Handwerks (besonders in koloristischen). Und ihre Kunst hat ein ehrliches, vertrauenerweckendes Gesicht. Und ist doch — letzten Endes — irrelevant. Eine Dame hat hier den Pinsel geführt — eine begabte Dame zugegeben — aber keine Persönlichkeit. L. Z.

Amsterdam

Im Dezember war wohl die interessanteste Ausstellung in Amsterdam die der Gemälde von A. de Winter in der „Maatschappij voor Beeldende Kunsten". De Winter war sein ganzes Leben Eisenbahner und aktiver Sozialist, und fing in vorgerücktem Alter plötzlich an zu malen. Seine Malerei war von Anfang an heftige Opposition gegen den Impressionismus, sie hat nichts Spontanes und nichts Primitives, sie ist bewußt naiv, verstandesmäßig überdacht. Der ganz bestimmte Ausdruck der einzelnen Farben und Farbennuancen und Linienführungen steht von vornherein bei ihm fest. Davon ausgehend, komponiert er seine Bilder. Er malt Orchideen und überhaupt Blumen, die nicht existieren, Pilze, die nur in dem überreichen Wald seiner Phantasie aus dem Boden hervorgewachsen sind, Vögel und Schmetterlinge, die die meist exotischen Exemplare in Seltenheit und Wunderlichkeit übertreffen. Aber alles so natürlich, daß man sich immer wieder fragt, ob es vielleicht doch so etwas in fernen Ländern geben würde. Natürlich, aber unwirklich. Früher hat de Winter seinen Bildern Namen gegeben, um den Betrachtenden das Verständnis zu erleichtern. Diese Namen sind im Katalog jetzt unterblieben, aber die intellektuelle hie und da sogar literarische

Absicht des Schöpfers dieser Wunderwelt kann nicht verwischt werden. Jedenfalls gehört de Winter zu den interessantesten Erscheinungen in Holland.

Der Verein „Joan Blaeu" veranstaltet im Stedelijk Museum eine interessante Ausstellung von holländischer Buchkunst, die aus Bibliotheken, Museen und Privatbesitz mit viel Kenntnis und viel Liebe zusammengebracht wurde. Der bestbekannte Verleger van Dishoeck soll sich um diese Ausstellung ganz besonders verdient gemacht haben. Man bekommt ein gutes Bild von der Entwicklung der Buchkunst vom 15. Jahrhundert an bis auf unsere Zeit. B—t.

Elberfeld

Die Winter-Werkschau der Bergischen Künstler präsentiert sich in diesem Jahre zum erstenmale im Lohmann-Haus. Die „Kunstgenossenschaft" gibt sich, von einigen neuerdings etwas gewaltsam zur Moderne hinexperimentierenden Mitgliedern abgesehen, durchweg im gewohnten Bilde. Man sieht viel fleißige Arbeit, darunter Einprägsames und Wertvolles. Namen wie Marx, Curtius Schulten, Wellershaus, Zoerb, Weber, Aldinger und Klinker haben eigene Note, die zum Teil, gegen frühere Leistungen gehalten, kräftig entwickelt ist. Frisches, strebendes Leben zeigt die junge Künstlervereinigung „Wupper". Zielbewußte Eigenart ringt um adäquaten Ausdruck, so in Palings und Gerbers bohrenden Bildnissen, Hartmanns zergrübelten Kompositionen. Einen größeren Raum für sich haben Cürten und Ophey, ersterer mit einigen linear fein gebauten, in der Fläche kraftvoll aufgeteilten Hafenbildnissen, der letztere mit einer ganzen Reihe, Schaffensübersicht gebenden Werken, die vom duftig gelösten Landschaftsausschnitt über flammige, Form suchende Konturen zu den letzten, farbig, formlich und stimmungshaltig geschlossenen Schöpfungen führen. In der Plastik fallen die Arbeiten Schreiners (Düsseldorf) und von Anthes (Darmstadt) auf. Die Ausstellungsräume sind durch Verwendung stilvoller Möbelstaffage der Bildwirkung günstiger gemacht. C. R. Sch.

Hannover

Die Januar-Ausstellung der Kestner-Gesellschaft vereinigt die in anderen deutschen Städten bereits gezeigte Kollektion der jungen tschechischen Maler, unter der die Werke von Vlastislav Hofman als die bedeutendsten hervorragen, außerdem eine Sondergruppe von neueren Arbeiten des Berliner Wolf Röhricht und dazu eine Sammlung erstklassiger Meisterwerke deutscher und französischer Malerei, unter denen einige neue Bilder von Corinth, Heckel, Marcoussis, Tour Donas, Gleizes, Kandinsky besonders hervorgehoben seien.

In der Galerie von Garvens sieht man neben drei Gemälden einige 30 Zeichnungen und eine Anzahl der besten Lithographien von Oskar Kokoschka, dazu die Hauptmappenwerke dieses Künstlers. Diese vielseitige Gesamtdarstellung Kokoschkas hat über den Rahmen Hannovers hinaus wesentliche Bedeutung. Daneben zeigt die Galerie Arbeiten der äußerst talentvollen Keramikerin Luise Spannring und Intarsien des bekannten hannoverschen Meisters Albert Schulze, der nach Entwürfen von Thorn-Prikker und Kurt Schwitters gearbeitet hat.

New York

Die Saison begann mit einer etwas sehr verspäteten Sensation, einer van Gogh-Ausstellung in den Montross Galleries. Bisher war nur das eine oder andere Werk dieses Meisters hier von Zeit zu Zeit zu sehen gewesen und Publikum wie Künstler waren auf Abbildungen und ferne Echos seiner Nachahmer angewiesen gewesen. Die Ausstellung besteht aus den Werken seines Nachlasses und ist besonders in den Handzeichnungen stark. Unter diesen Blättern findet sich das erschütternde aus dem Sanatorium zu Arles mit seinem scheinbar endlosen Korridor und den vielen verschlossenen Türen. Die Gemälde, wiewohl sie die verschiedenen Stufen des van Goghschen Kunst- und Leidensganges charakterisieren und u. a. sein ins Tiefste tauchendes Selbstbildnis mit dem unruhig bohrenden Blick, diesem Strindbergblick, umfassen, geben doch nur einen schwachen Begriff seiner Malkunst. Nur eines dieser Gemälde leuchtet in den Farben, die er mit Sehnsucht und Wucht zugleich zu ungeheurer neuer Harmonie zu zwingen wußte: dem hellen Gelb, Grün, Rot und Blau. Der Andrang des Publikums zu der Ausstellung ist groß.

Die Bourgeois Galleries haben ihre Ausstellungen modernster Künstler mit einer solchen des Engländers C. R. W. Nevinson, Sohn des wilden Deutschenfressers und Kriegsberichterstatters der Londoner „Times", eingeleitet. Der junge Nevinson, der übrigens schon einmal im Sturm in Berlin ausgestellt hat, besitzt eine kalte Leidenschaft, mit der er sich, nachdem er durch manche fremdländische These hindurchgegangen, fast wie ein Stierkämpfer — sein Selbstporträt gleicht einem solchen! — auf sein Thema stürzt und dieses zu bewältigen sucht. Und oft gelingt es ihm, und indem er darstellt, tötet er oft zugleich; so in seinen Kriegsbildern alle Gloire und ähnliche Gefühle, denn nur das

zur Wiſſenſchaft erhobene Morden bleibt übrig; ſo in ſeinen New Yorker Anſichten, in denen das kalte Haſten nach Gewinn in grauenhaften Gebilden zutage tritt. Wie Fangarme ſtrecken ſich die Rieſenhäuſer in engen Zeilen gen Himmel; in dieſen Gaſſen muß man erſticken. Ein ſtarker Mann, ein harter Mann, ein ehrlicher und kräftereicher Künſtler. F.

Von Künſtlern und Gelehrten

Der erſte Direktor des Rijksmuſeums in Amſterdam, Freiherr B. W. F. van Riemsdijk, hatte die Regierung um ſeine Entlaſſung auf 1. Januar 1921 gebeten. Der Miniſter hat Herrn Riemsdijk veranlaßt, auf ſeinem Poſten zu bleiben, bis der vom Staat eingeſetzte Ausſchuß zur Reorganiſation der Muſeen ſeinen definitiven Bericht erſtattet hat. — Dr. A. Bredius wurde unter Dankſagung für geleiſtete Dienſte ſeine Entlaſſung erteilt als künſtleriſcher Berater der kgl. Gemäldeſammlung im Haag. — Der Maler Heinrich Nauen, der ſich als Führer des „jungen Rheinland“ eines bedeutenden Rufes erfreut und auch im laufenden Jahrgang dieſer Zeitſchrift eine eingehende Würdigung erfahren ſoll, iſt als Lehrer an die Kunſtakademie in Düſſeldorf berufen worden. Dieſe Tatſache bedeutet eine entſcheidende Wendung im offiziellen Kunſtbetrieb der rheiniſchen Metropole und gibt Hoffnung auf die längſt als notwendig erkannte Reform innerhalb des genannten Inſtituts. — Georg Alexander Mathéy, der Berliner Maler und Graphiker, hat eine Berufung an die Staatl. Akademie für graphiſche Künſte und Buchgewerbe in Leipzig erhalten, der er demnächſt Folge leiſten wird. Er übernimmt die künſtleriſche Leitung der typographiſchen Abteilung und der damit verbundenen Druckerei und Setzerei. — Prof. Bernhard Pankok, Direktor der Kunſtgewerbeſchule in Stuttgart, bekannt als Maler, Kunſtgewerbler und Urheber bedeutender Bühneninſzenierungen, hat einen Ruf an die Hochſchule für bildende Künſte in Berlin erhalten. — Wilhelm von Bode hat ſein neues Amt als kommiſſariſcher Direktor des Kaiſer-Friedrich-Muſeums kurz vor Weihnachten angetreten. — Franz von Defregger iſt am 2. Januar im Alter von 86 Jahren in München geſtorben. Mit ihm iſt einer der populärſten deutſchen Künſtler dahingegangen, deſſen Bedeutung im Rahmen der deutſchen Kunſtgeſchichte ſich vor allem auf jene oftmals reproduzierten Frühwerke gründet, die ihre Motive den Freiheitskämpfen der Tiroler und dem bäuerlichen Landleben des Puſtertales entnehmen. Daß der gebürtige Bauernſohn die höchſten menſchlichen Ehren und Auszeichnungen erfahren, hindert indes nicht die Feſtſtellung, daß er ſich künſtleriſch ſchon ſeit Jahrzehnten längſt überlebt hatte und daß ihm die Geſchichte kaum den Ruhm eines entſcheidenden Bahnbrechers zugeſtehen dürfte.

Neue Bücher

Aſien als Erzieher[1]

Der Verfaſſer hat den unglücklichen Ehrgeiz gehabt, die Umſchlagzeichnung ſelber zu entwerfen, einen abſtrakt geratenen Buddha, von lebloſem, dilettantiſchem Linienornament umgeben. Das könnte geſchmackvolle Menſchen abſchrecken, das Buch in die Hand zu nehmen, und das wäre ſehr zu bedauern. Denn es iſt eins von den ſeltenen Büchern, von denen man nach dem Leſen nicht ſagt, es hätte auch ungeſchrieben bleiben können.

Aſien als Erzieher! Als Problem unſerer Zeit erkennt der Verfaſſer die Notwendigkeit einer Auseinanderſetzung aſiatiſchen und europäiſchen Weſens und formuliert ſie in einer Syntheſe der beiden, wobei Aſiens Geiſt Lehrmeiſter ſein muß. Flüchtige Leſer könnten meinen, es ſolle nur, ähnlich wie in Spenglers Untergang des Abendlandes das Hinſiechen europäiſcher Kultur konſtatiert werden, aber das iſt durchaus nicht des Verfaſſers Meinung, der an einigen Stellen durchblicken läßt, daß nur noch ein ſchmaler Damm die Waſſer trennt, die nach Vereinigung drängen. Cohen-Portheim bringt den Geiſt des Weſtens auf die Formel: aktiver und intellektueller Individualismus, den öſtlichen Geiſt aber auf die Formel: paſſiver und intuitiver Univerſalismus. Sehr aſiatiſch gedacht iſt dann ſchon die Wendung, man ſolle ſtets an den Kreis, nicht aber an die gerade Linie und ihre Endpunkte denken, wenn man von Gegenſätzen ſpreche. So muß ſich mit Notwendigkeit Individualismus zum Univerſalismus wandeln, es ſind nicht unüberbrückbare Gegenſätze. Das wird nun in glänzenden Antitheſen und im Sinne einer Erkenntnis, ausgeführt, die Hegel, der Romantiker, zuerſt präziſierte, daß nämlich im Bau aller geſchichtlichen Entwicklung Theſis und Antitheſis die Syntheſis ergeben. Dieſe Anſchauung iſt hier dahin erweitet, daß antithetiſche Grundlagen zu einem ſich entgegenwölbenden Aufbau führen, der notwendig in der Syntheſis aufgipfelt und zuſammenſchließt. Cohen-Portheim unterſucht in großen Abſchnitten die Gegenſätze im Leben der Völker, im Leben der Kunſt, im Leben des Geiſtes. Manchmal mit überzeugender Logik, manchmal aber auch nur

[1] Paul Cohen-Portheim, Aſien als Erzieher. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 1920.

mit rabuliſtiſcher Dialektik zeigt der Verfaſſer, daß dieſe ſcheinbaren Gegenſätze nur Komponenten einer künftigen Harmonie darſtellen. Man braucht nicht jede Anſicht des Verfaſſers zu unterſchreiben, wird aber doch immer anerkennen müſſen, wie viel höher für unſere Zeit eine ſolche optimiſtiſche Einſtellung zu bewerten iſt als der zerſetzende Peſſimismus, der den „Untergang des Abendlandes“ durchtränkt. Spenglers Gedankenbau iſt ein Gewinn nur für den Verſtand, Cohen-Portheim aber ſchlägt die Brücken auch für das Gefühl. Während Spengler nur zu negativen Reſultaten kam, nur das Hinſchmelzen der abendländiſchen Kultur unter dem Hauch des Oſtens wahrnahm, hatte ſchon Graf Keyſerling in dem Reiſetagebuch eines Philoſophen nach den läuternden Waſchungen, deren ſein Geiſt an den Quellen indiſcher und chineſiſcher Philoſophie teilhaftig geworden war, auf die Notwendigkeit hingewieſen, die engen europäiſchen Feſſeln abzuſtreifen. Cohen-Portheims Verdienſt aber beſteht darin, daß er ſein Auge auf die Zukunft gerichtet hält, auf die Zeit einer Verſöhnung der nur ſcheinbar noch fremden Welten, auf die Zeit, wo ſich Oſten und Weſten durchdringen und vereinigen. Niemand wird dies Buch leſen, ohne eine reinigende und befreiende Wirkung zu ſpüren. Mit klarem Geiſt gedacht, in lichter Sprache geſchrieben, verkündet dies durch und durch zukunftsfrohe Buch den Ausgleich der Gegenſätze des Oſtens und Weſtens in der kommenden Zeit, die zu einer höheren Harmonie, ja zu einer neuen Blüteperiode der Menſchheitskultur führen muß.

Kurt Gerſtenberg.

Ganymed, Blätter der Marées-Geſellſchaft. Herausgegeben von J. Meier-Graefe. 2. Band. Verlag R. Piper & Co., München 1920.

L'Esprit Nouveau, Revue Internationale d'Esthétique, Directeur Paul Dermée, Paris.

Daniel Henry, Der Weg zum Kubismus. Mit 47 Zinkätzungen und 6 Gravüren. Delphin-Verlag, München.

Paul Erich Küppers, Der Kubismus. Ein künſtleriſches Formproblem unſerer Zeit. Mit 40 Tafeln. Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1920.

Otto Grautoff, Die neue Kunſt. Verlag Karl Siegismund, Berlin 1921.

Nach den Impreſſioniſten kamen Künſtler, die anders ſchufen. Bei uns beiſpielsweiſe Marc, Macke, Kokoſchka, Lehmbruck, Klee. Es lohnte ſich wohl, ihr Werk zu erkennen und lieb zu gewinnen. Aber der deutſche Kritiker liebt den Begriff mehr als die Kunſt und er ſchreibt über jenen beſſer als über dieſe. Da nun die Künſtler, die ich nannte, durch keinen Stilbegriff zuſammengehalten werden konnten, das Gemeinſame nur darin beſtand, daß ſie nicht impreſſioniſtiſch malten, nannte der deutſche Kunſtkritiker in ſeiner Not dieſes Negativum „Expreſſionismus“, trieb Kultus mit dieſem Begriffe und gebärdete ſich ſo, als handele es ſich um ein Poſitives. Nachdem dieſe intellektuelle Scheingeburt durch viele Jahre hindurch in Aufſätzen und dicken Büchern bewieſen, erklärt und philoſophiſch beſchwatzt worden war, bekam man das Spiel über und beſtattete den Begriff, dem nie etwas Tatſächliches entſprochen hatte, erſchüttert und gerührt.

Jetzt endlich wird die Bahn frei für eine neue Erkenntnis: daß unſere Zeit ihren Stil längſt gefunden hat. „Die Bedeutung des Kubismus ſteht heute nicht mehr in Frage“, ſchreibt Paul Colin im zweiten Band des „Ganymed“, deſſen Text Meier-Graefe mit feinem Empfinden für Qualität zuſammenſtellte und den er mit ſchönen Reproduktionen nach den Werken der Künſtler, die er liebt, ſchmückte. Es iſt natürlich, daß die Franzoſen, bei denen der Kubismus erwuchs, dieſen früher in ihrer Bedeutung erfaßten als wir. Längſt iſt bei ihnen Picaſſo als großer Maler anerkannt und die vornehme neue Revue „L'Esprit nouveau“ teilt den Inhalt ihres erſten Heftes zwiſchen Seurat und Picaſſo, über den André Salmon das kluge Wort ſchreibt: „tout le système de Picasso c'est son génie.“

Dieſer Satz erledigt die kleinen Kläffer, die von der Untreue Picaſſos gegen den Kubismus bellen. Daß er neuerdings das Bedürfnis fühlt, ſtatt in gotiſcher Strenge in den ſinnlich ausladenden Formen des Barock ſich auszudrücken, ſpricht weder gegen ihn noch gegen den Kubismus. Immer mehr verſtärkt ſich das Gefühl, wie ſehr dieſer außerordentliche ruheloſe Geiſt für den großen künſtleriſchen Stil unſerer Zeit verantwortlich iſt. Der Delphin-Verlag kündigt eine Überſetzung des Werkes Maurice Raynals über Picaſſo an und heute liegen zwei Bände vor, die vom Kubismus handeln und die Geſtalt des großen Künſtlers in den Mittelpunkt ihrer Betrachtung ſtellen. Daniel Henry, der die Entwicklung der neuen Malerei in Paris von Tag zu Tag erlebte, ſchildert in ſeinem Buche „Der Weg zum Kubismus“ (Delphin-Verlag) die Geſtaltung des neuen Stils aus dem Kampfe zwiſchen der lyriſchen Darſtellung und dem Aufbau des Gemäldes. Dieſes Buch, das die Wege Picaſſos und Braques mit umfaſſender und intimer Sachkenntnis klarlegt, wird für alle künftigen Verſuche den ſichern Boden zuverläſſiger Hiſtorie bilden. Ein anderes Ziel ſteckt ſich Paul Erich Küppers, der verdienſtvolle Leiter der Keſtner-

Gesellschaft, in seinem Buche „Der Kubismus" (Verlag Klinkhardt & Biermann). Dieses ist mehr als eine Beschreibung des Phänomens, es ist ein leidenschaftliches Glaubensbekenntnis, ein Dokument der Liebe. Dieser mit guten Reproduktionen versehene kleine Band, der mit hinreißender Sprache geschrieben ist, baut aus Gedanken, die tief, Worten, die glänzend, Vergleichen, die kühn sind, die Weltauffassung auf, als deren notwendiger künstlerischer Ausdruck der Kubismus erscheint. „Dies war unser Wunsch: ein Gestaltungsprinzip, das von geistigen Strömungen gespeist, immer weiter um sich greift, immer neue Jünger beruft, als Ausdruck bestimmter menschlicher Sehnsüchte und Hoffnungen zu deuten und es damit aus der Verklammerung zahlloser Vorurteile zu befreien." Küppers findet Worte von größter suggestiver Kraft, Worte, die uns mit zwingender Gewalt in die Welt hineinführen, die er liebt und uns in ihr heimisch machen: „Aus den blassen Harmonien der Farbe steigen Linien empor, Prismen schieben sich hoch, wachsen uns entgegen, springen zurück, brechen Stufen in den unendlichen Raum, führen nach oben und in die Tiefe, verbreitern, vervielfältigen sich, sammeln sich zu Akkorden, werden vom Rhythmus beschwingt und tanzen nun auf der absoluten Musik des Raumes. Man erlebt diese transzendente Dynamik nicht anders als die wirklichkeitsferne Kontrapunktik Bachscher Fugen oder die himmelstürmende Ausdrucksgewalt gotischer Dome." Schön ist auch, wenn er sagt: „So sind die Gegenstände gleichsam Fenster, durch dir wir aus dem Irdischen in die Unendlichkeit schauen." Die Dichter und Denker vieler Länder stehen Küppers zur Verfügung, um durch ihre Worte das Wesen der Gesinnung zu kennzeichnen, von der er spricht.

Er hat Recht, wenn er sagt, daß da, wo er einen Kosmos schaut, der berühmte „gesunde Menschenverstand" nur die Zertrümmerung der Naturform gewahrt. Dieser feiert seine Orgien in dem Buche „Die neue Kunst" von Otto Grautoff (Verlag Karl Siegismund, Berlin), innerhalb einer Sammlung „Die neue Chirurgie", „Der neue Kaufmann", „Die neue Frau" usw. Für den gesunden Menschenverstand Otto Grautoffs ist die Sache ungeheuer einfach. „Der erste kubistische Maler war der in Paris lebende Spanier Pablo Picasso. Er hat zusammen mit den schalkhaften Literaten Max Jacob und Guillaume Apollinaire den Kubismus erfunden —." Er zitiert noch Louis Vauxcelles, den französischen Grautoff, und damit ist die Angelegenheit für ihn erledigt. Sehr interessant sind übrigens die Gesichtspunkte, nach denen Grautoff Künstler gruppiert und die Merkmale, nach denen er kunstgeschichtliche Unterscheidungen macht. „Während Künstler wie Henri Rousseau, Otto Müller und Max Pechstein das Unkomplizierte aus dem Menschen herauszudestillieren suchten, sahen andere mit bösem Blick in jeder Seele das Teuflische. Sie hoben es hervor, unterstrichen es und stellten Menschen in ihrer schwärzesten Stunde dar. Mit grausamer und leidvoller Eindringlichkeit haben Erich Heckel, Ludwig Meidner, Max Beckmann, E. L. Kirchner, Oskar Kokoschka und andere die Menschen diabolisiert. Das Böse lag oft in ihnen, oft in ihren Modellen." Dieser letzte Satz, der an sich so harmlos und fast etwas töricht klingt, gibt für die Kunstgeschichte ganz neue Wege an und führt unerwartete Dinge, Gut und Böse, Finster und Heiter als Gesichtspunkte ein, um die interessantesten Gruppierungen vorzunehmen. Sehr schön sind auch die zahlreichen Bilderbeschreibungen, die der Band enthält. Von Hodlers Auszug der Studenten sagt er beispielsweise „in der letzten Gestalt rechts strömt dann das Gefühl des ekstatischen Opferwillens empor und reißt den Nachempfindenden in seine leidenschaftliche Ausdrucksweise hinein und mit". Dieses hinein und mit ist wirklich gut. Wenn man bedenkt, daß in Grautoffs letztem Buche noch der Satz steht „so hoch wie die gotischen Baumeister ihre Dome gebaut haben, forderte kein äußerlicher Grund", kann der wohlwollende Leser nur einen bedeutenden stilistischen Fortschritt feststellen und es ist möglich, daß Otto Grautoff noch einmal ein berühmter Schriftsteller wird. Es wird ihm dieses gelingen, wenn er weniger geschäftig ist. („Un Monsieur qui est trop occupé" ist der Titel einer entzückenden Geschichte, die der Gil Blas einmal über Otto Grautoff brachte.) Die Leser der Bände „Die neue Wohnung", „Der neue Globus", „Der neue Angestellte" werden aber mit dem vorliegenden Bande schon sehr zufrieden sein.

Wilhelm Uhde.

Der Kunstmarkt

Versteigerungen in New York

Während man der im Oktober begonnenen neuen Saison in Kunsthändlerkreisen mit etwas gemischten Gefühlen entgegensieht, denn die allgemeine Geschäfts- und Geldlage ist keineswegs besonders rosig, und Hoffnungen auf baldige Besserung beruhen auf gar unsichrer Grundlage, scheint die Tätigkeit in den Auktionsräumen nichts zu wünschen übrig zu lassen. Der Verkaufsangebote, und zwar von allen Seiten, gibt es eben genug, und trotz vielfach über-

füllter Lager — namentlich in Gobelins und Gemälden der „Kleinmeister" und solcher bloß dekorativer Qualität — sehen sich die führenden Händler veranlaßt, große Mengen auf den Auktionen anzukaufen und zwar, zum Teil wenigstens, zu recht erheblichen Preisen, wohl um den Preisstandard ihrer Spezialitäten auch in diesen schwierigen Zeiten nicht allzusehr herabdrücken zu lassen. Kapitalskräftige Firmen können sich das leisten, trotz der immer größeren Schwierigkeit, Bankgelder zu erhalten. Aufsehen erregte, daß einer der Duveens, der unter dem Titel „Charles of London" seit Jahren ein eignes Geschäft vornehmlich in Kunstmöbeln und Gehängen hier sowohl wie in London betreibt, jetzt einen großen Teil seines reichhaltigen Lagers auf die Auktion geschickt hat. Ist das ein Zeichen der Zeit? Fast scheint es so, wenn man erfährt, daß z. B. die drei großen paneelierten Zimmer, die von $ 3500 bis $ 16700 eintrugen, sich schon mehr als zehn Jahre in seinem Besitz befunden hatten. Rechnet man Zinsverlust, Versicherung usw. zusammen, so dürfte an diesen Stücken wohl gar ein Verlust zu verzeichnen sein. Trotzdem war Charles' Schritt doch ein sehr kluger, und er dürfte auf seine Rechnung gekommen sein, denn wie das so oft auf „großen" Auktionen geschieht, gerade die kleineren Gegenstände wurden vielfach um das Doppelte zu hoch abgesetzt, und da es deren eine große Menge gab, so ist das Resultat dieser Auktion — etwas mehr als eine halbe Million Dollars — doch ein recht gutes gewesen. Gerade diese kleineren Dinge fielen zum guten Teil Privatkäufern zu, denen der große Warenhaushändler John Wanamaker dann in riesigen Anzeigen nachwies, — leider ja eben zu spät — daß sie in seiner vortefflich geleiteten Antiquitätenabteilung die gleichen Werke hätten um die Hälfte erstehen können! Die bedeutenden Gegenstände, vor allem eine Reihe hervorragender Wandteppiche, sogar aus gotischer Periode, wurden aber von Händlern angekauft, und da gab es in manchen Fällen entschieden niedrig zu nennende Preise. Zu viele solcher Teppiche sind jetzt eben hier auf dem Markt.

Erstaunliche Ergebnisse zeitigte auch ein Verkauf in den Anderson Galleries, der in Deutschland besonders deswegen interessieren dürfte, weil er zum Teil die gleichen Blätter enthielt, wie der K. E. Henrici-Verkauf in Berlin im Oktober. Hier wie da außerordentliche Preise,

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG

alter und
moderner Meister

Carl Nicolai · Berlin W10

Viktoriastraße 26 a

Angebote aus Privatbesitz
möglichst mit Photo unter Angabe von Künstler, Maß u. Preis erwünscht

die hier z. B. in der enormen Summe von $ 2225 für Louis Bonnets farbigen Stich nach Huets „Le Dejeuner“ gipfelte, während für zwei Originalaquarelle Huets je $ 2250 gezahlt wurden. Debucourts bekannte „Le Promenade Publique“ brachte es auf $ 2150. Es heißt, daß nur vier Käufer aufgetreten seien, die die „Beute“ unter sich verteilt hätten. Unter ihnen war die Rosenbach Company, deren Spezialität die französischen farbigen Stiche des 18. Jahrhunderts sind. Andere Käufer konnten bei diesen verhältnismäßig in die Höhe getriebenen Preisen einfach nicht mit. Sonst war etwa noch von weiterem Interesse ein Verkauf erster Ausgaben der Werke Charles Dickens und einiger anderer englischer Novellisten in den Anderson Galleries, für die sehr hohe Preise bezahlt wurden, sowie eine Auktion von Shakespeareschen Stücken.

Seltsam war der Verkauf eines als Rembrandt bezeichneten, den kreuztragenden Christus darstellenden Gemäldes aus dem Besitz eines bekannten New Yorker Lebemannes, der eines Morgens erschossen in seinem Zimmer aufgefunden wurde, und dessen Nachlaß von Darling & Co. im Oktober versteigert wurde. Ein Händler von der Kunst- und Millionärsstraße, der fünften Avenue, erstand das Bild um $ 22000, muß also an dessen Echtheit geglaubt haben. Einzelheiten siehe in der Beilage „Versteigerungsergebnisse.“

F.

Köln

Ein sehr großzügiges Unternehmen ist das neue Haus der Galerie Goyert. Mit diesem Objekt, das enorme, ausgezeichnet belichtete Ausstellungsräume mit kleineren Seitenkabinetten für graphische Kunst, Vortragssäle, Rahmenfabrik, Bureaus usw. enthält, alles zu machen, ist dem Kölner in die Hand gegeben. Er hat in dieser Galerie heute ein Instrument, wie es keine andere deutsche Großstadt hat. Diese alle Widerstände, mutlosen Einwände überwindende, unbekümmerte Großartigkeit der Anlage verpflichtet, wenn nicht zu einem ebenso unbekümmerten Handeln, so jedenfalls nicht nur zu einem rein platonischen Interesse. Die erste Ausstellung war ein programmatisches Bekenntnis zur neuen Kunst, wozu heute schon wieder viel Mut gehört. Publikum wie Künstler können also nur dankbar sein für das schwerwiegende Geschenk. Diese Ausstellung neuer Kunst hätte allerdings für eine Erstausstellung mehr gesiebt sein können. Es ist der Leitung zu wünschen, daß sie sich durch keine anderen Rücksichten als die auf Qualität bestimmen läßt. Daneben sah man eine Ausstellung alter Kunst, für die die durch ihre Einfachheit wirkenden Vorräume den denkbar besten Rahmen bilden. W.

Bevorstehende Versteigerungen

Die Frankfurter Kunstmesse

Immer mehr stellt sich heraus, daß die verflossene Frankfurter Herbstmesse ein bedeutender Erfolg des jungen Unternehmens war. Er hat das Meßamt zu neuen Anstrengungen ermutigt.

So sind die Vorbereitungen für die Frühjahrskunstmesse, die in der ersten Hälfte des April stattfinden soll, in vollem Gange. Die neue Messe wird eine besondere Anziehung durch die Veranstaltung einer großen historischen Ausstellung des schönen Buches im Rahmen der übrigen Kunstausstellung bieten. Diese Buchausstellung soll die Entwicklung des Buches von seinen Anfängen im 10. Jahrhundert bis zur modernen Luxusausgabe zeigen. Handgeschriebene, illuminierte Codices und Blockbücher werden das Stadium des Buches vor der Erfindung der Buchdruckerei zeigen, während die Buchdruckerei selbst mit den erlesensten Werken ihrer Geschichte vertreten sein wird. Für die Neuzeit kommen nur Werke rein künstlerischer Haltung in Betracht. Die Mitwirkung der hervorragendsten Antiqua-

Die
Kunsthandlung Karl Haberstock, Berlin W 9
Bellevuestraße Nr. 15
sucht zu kaufen:
Gemälde großer Meister des 15. bis einschl. 19. Jahrhunderts, Gobelins, Porzellane, Silber, Kunstgewerbe, ganze Bibliotheken sowie erlesene Möbel des 18. Jahrhunderts
Für den Nachweis zahlt sie unter Zusicherung strengster Verschwiegenheit hohe Vermittlungsgebühren

riate und auch schon einiger bedeutender Bibliotheken ist bereits gesichert.

Neben dieser Buchausstellung wird wiederum eine größere Kunstausstellung einhergehen, der auch eine Versteigerung von Kunstgut angegliedert sein wird. Die ersten Frankfurter Versteigerungsfirmen haben ihre Unterstützung bereits zugesagt. Alle Auskünfte über die Frankfurter Kunstmesse erteilt die Geschäftsstelle im Römer. Anmeldungen zur Auktion nehmen auch die Firmen H. Helbing, Bockenheimer Landstraße 8, und R. Bangel, Neue Börse, Frankfurt a. M., entgegen.

Frankfurt a. M.

Rudolf Bangels Kunstauktionshaus versteigert am 25. Januar Gemälde erster moderner Meister aus der Sammlung Wilhelm Simons-Frankfurt a. M., über die der reich illustrierte Katalog 1012 erschienen ist. Die Kollektion umfaßt in der Hauptsache Meister der Frankfurter und Münchner Schule des 19. Jahrhunderts. Hans Thoma ist mit einem Hauptwerk „Nachtgesang" aus seiner besten Zeit vertreten, Trübner mit zwei flotten Frauenbildnissen, die Frankfurter Altheim, Beer, Burger (Carl und F. E.), Morgenstern, Steinhausen, Veit mit charachteristischen Arbeiten. Aus der älteren Münchner Schule verzeichnet der Katalog Werke von Harburger, Knaus, Leibl, Lenbach, Spitzweg, von neueren Münchner Meistern G. v. Canal, Habermann, E. v. Müller, Stademann, Thomassin, Willroider usw. Neben einem prächtigen Genrebild von Decamps (Der Affe als Kunstkenner) und einer duftigen Landschaft von Sisley seien weiterhin Arbeiten von Dill, E. v. Gebhardt, Munthe, Skarbina, Urban und Vautier hervorgehoben.

Am 22. Februar versteigert die gleiche Firma Bestände aus den Städtischen Sammlungen zu Freiburg i. Br. Der über diese Versteigerung erscheinende illustrierte Katalog mit Vorwort von Prof. Dr. Wingenroth wird Gemälde alter und moderner Meister, Möbel, Keramik, ostasiatisches Kunstgewerbe (vorwiegend frühe China-Arbeiten) und Graphik beschreiben.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone": BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Giselastraße 12 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE: Dr. Leo Balet, Blaricum, Nordholland / DANEMARK und SKANDINAVIEN: Dr. Alfred Gold, Charlottenlund (Danmark), Lindegaardsvej 44 / PARIS: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City

Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2 Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 2	27. Januar	Heft 2	21. Januar
„ 3	10. Februar	„ 3	4. Februar
„ 4	24. Februar	„ 4	18. Februar
„ 5	10. März	„ 5	4. März.

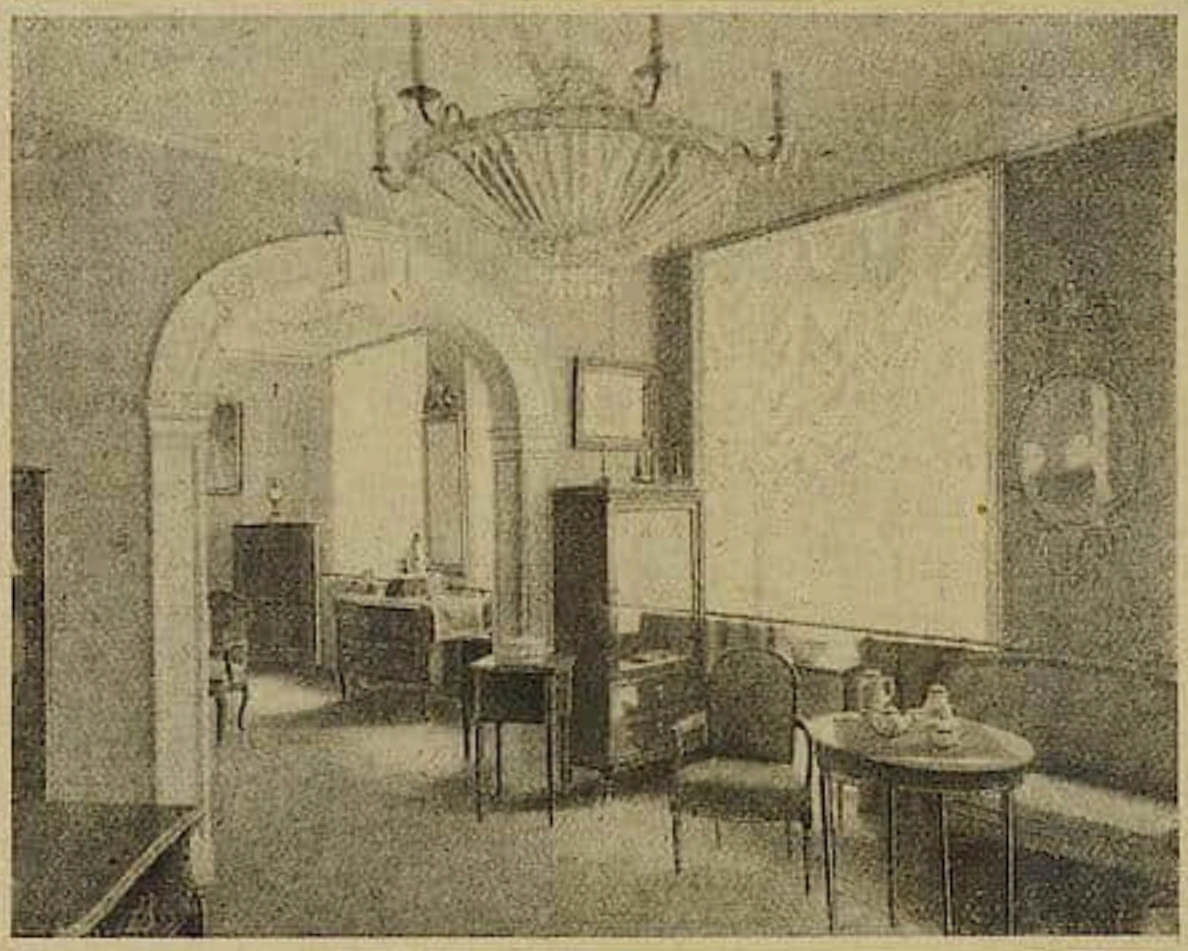
Neue Kunst
Hans Goltz
München

Januar 1921
Kurt Schwitters
Gemälde
Kurt Kroner
Plastik :: Zeichnungen

Der
ARARAT
II. Jahrgang, Heft 1
mit vielen Abb.
Mark 7.—
Vorzugsausgabe
mit einem
Orig.-Holzschnitt von
Frans Masereel
Mark 40.—

NORBERT FISCHMANN / MÜNCHEN

Karlstraße Nr. 12
nächst Barerstraße



AN- UND VERKAUF

WERTVOLLER ANTIQUITÄTEN UND GEMÄLDE ALTER MEISTER. — Angebote sehr erbeten

Gebrüder

HEU: BACH

Lichte (Thür.)

gegr. 1821

Kunstporzellan Porzellanmalerei

In allen ersten Porzellan-Geschäften vorrätig

Musterlager: Theodor Meyer
Berlin: Kommandantenstr. 60

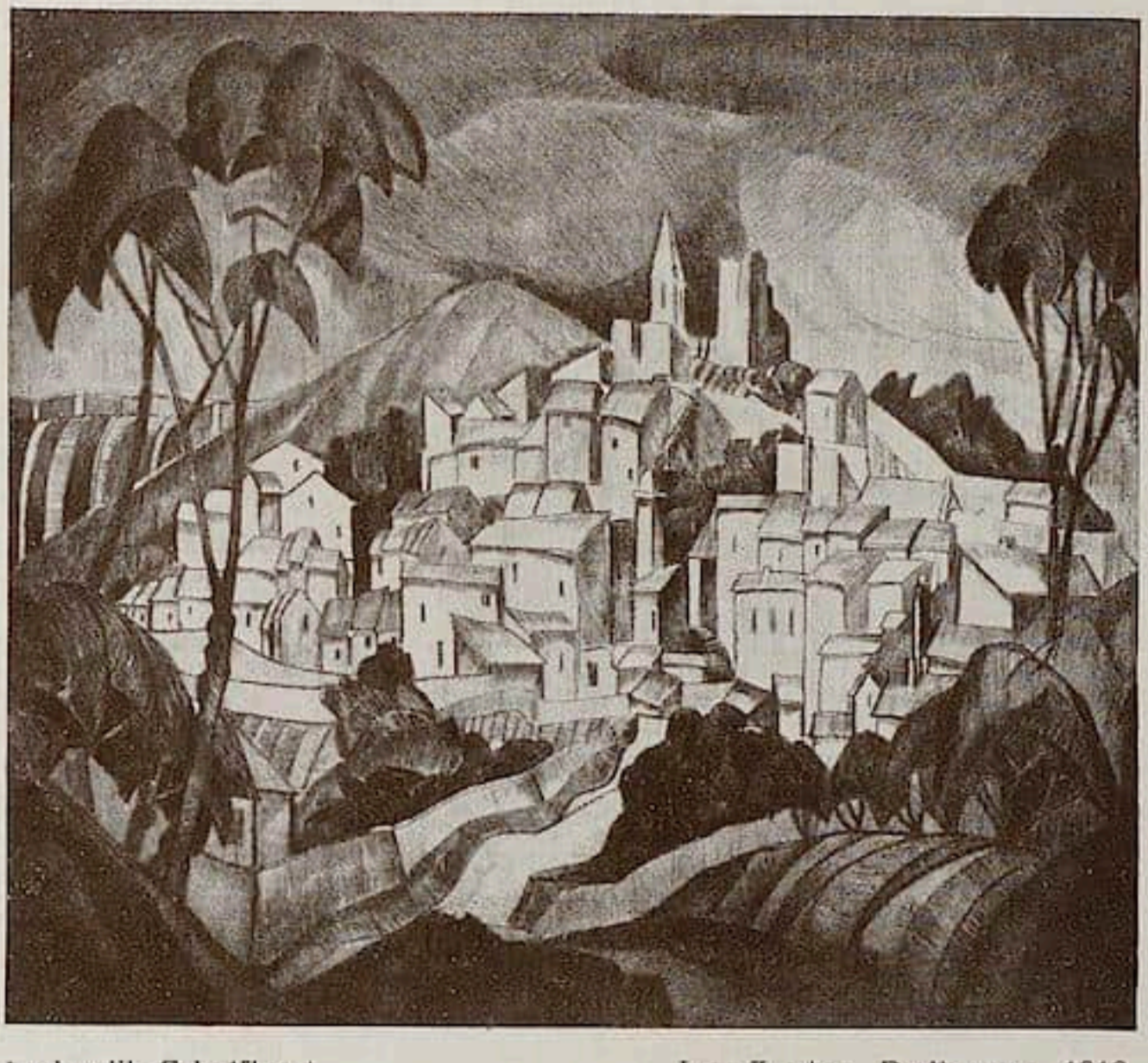
Lodewijk Schelfhout

Von F. M. HUEBNER
Mit 15 Abbildungen

Lodewijk Schelfhout wurde 1881 in 's Gravenhage geboren — dem Geblüte nach ist er jedoch kein Holländer. Seine Sippe hat ihre Wurzeln väterlicherseits in flämisch Belgien; in der Provinz Antwerpen findet sich der Name Schelfhout häufig; in Holland gibt es ihn unter Eingesessenen nirgends. Die Frauen, welche die Vorfahren des Malers als ihre Gattinnen heimführten, sind entweder Engländerinnen oder Französinnen gewesen. Lodewijk Schelfhouts Mutter entstammt einer Hugenottenfamilie. So bedeutet also Holland, wo der Maler die längste Zeit seines Lebens verbrachte und wo er sich nach weit ausgedehnten Reisen sein Heim gegründet hat, für Schelfhout nur eine Art Wahlheimat, wenn er schon inmitten dieser Wahlheimat nicht als ein völlig Außenstehender lebt.

Die Unterschiede gegenüber seiner Umgebung sind andererseits nicht durchschlagend genug, als daß Schelfhout seine Niederlassung inmitten der nördlichen Niederlande mit dem Preise seiner eingeborenen Bodenständigkeit hätte bezahlen müssen. Der Künstler ist alles andere als ein Entwurzelter. Die Andersartigkeiten und Widerstände, die ihm äußerlich begegnen, sind geradezu Mächte, die ihm nötig sind. Indem er sich mit ihnen mißt, indem für ihn die Aufgabe lautet, ihnen gegenüber sich zu behaupten, kommt er zu einer deutlicheren Lebensempfindung, zu einer umrisseneren Arbeitsstrenge, als wenn er etwa seinem Tagewerke inmitten der völlig gleich Fühlenden, inmitten belgisch Flanderns nachgehen müßte.

Abgesehen von der eigenartigen kalvinistischen Glaubensluft, die in Holland herrscht, bestehen die Gegensätzlichkeiten, von denen Schelfhout in seiner Wahlheimat sich umgeben sieht und wider die es für ihn beständig anzukämpfen gilt, in dem kulturellen Selbstbehagen und in der klugen, rechnerischen Verständigkeit dieses Landes überhaupt. Der katholische Flame ist dem Nordholländer dadurch unterlegen, ihm dadurch weit voraus, daß seine Natur noch ersichtlich weniger in den Zustand der Zähmung und der Nützlichkeitsanpassung übergegangen ist, daß in ihm noch Herde unberechenbarer Wildheit, tiefer unbändiger Träumereien, kindlich zweckloser Vergeudungslüste schlummern. Der Südholländer ist der kunstbegabtere Schlag schlechthin; die Einbildungskraft reißt ihn allenthalben, nämlich ebensowohl in seinem Privat- wie in seinem staatlichen Gesamtleben zu Taten hin, die nicht ein nebenhergehendes, teilweises Glück, sondern immer sein ganzes Dasein aufs Spiel setzen. In seinem Blute kocht die Buntheit verschiedener Rassen; durch sein Haupt zieht erhitzend mystische Glaubensinbrunst und die irdisch geschäftliche Leidenschaft zur großen Überseeunternehmung. Er hat gegenüber den Nordholländern, die stolz sind auf ihre umsichtigen Einrichter des bürgerlichen Gemeinwohls, auf Flottenadmiräle, Staatsmänner, Rechtskundige, nur die jähen Schlagetote seiner Genter Weber- und Fleischerzunftmeister, die suchende, verzückte Schar seiner Gottesfreunde, die lärmenden Schönheitsgenießer seiner Rubens und van Dijk vorzuweisen und all deren zusammenfassende Verkörperung, den von übermächtigen Sehnsüchten zersprengten, spottfrohen, rothaarigen, ruhelosen Landfahrer Tyll Eulenspiegel. Dies ist Flandern. Und der Maler Schelfhout, der in seiner Jugend, um sich den Lebensunterhalt zu verdienen, viel niedrige Dienste, u. a. als Dekorationsmaler, verrichten mußte und der noch heute die körperliche Ausdauer und Bedürfnislosigkeit anbetet, der rothaarige Lodewijk Schelfhout mit dem prachtvollen Gebiß und dem breiten schmetternden Lachen, der sich auf seine Preise etwas zugute tut, die er als Krikettspieler und als



Lodewijk Schelfhout. Les Angles. Radierung. 1912.

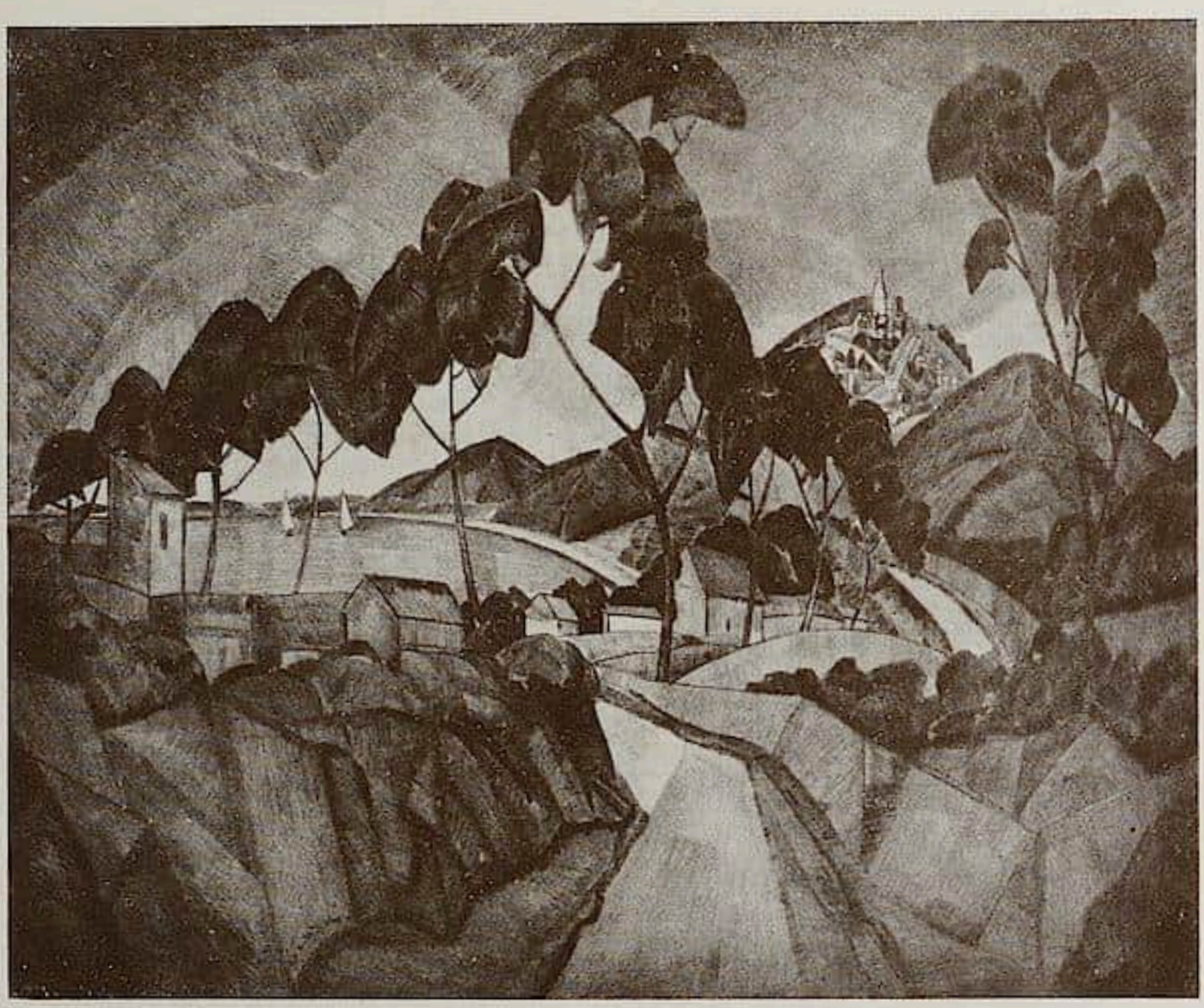
Kunſtſchlittſchuhläufer einheimſte, der keine Noten zu leſen, aber auf dem Flügel überſchwenglich zu phantaſieren verſteht, iſt mehr als er's weiß und er es vielleicht Wort haben möchte, ein Sohn der üppigen unverwüſtlichen Mutter Flandern.

In den Mannesſtamm der Schelfhouts wurde von ſeiten der Ehefrauen Benervtheit und Geſchmacksverfeinerung eingebracht. Neben die germaniſche Art ſtellten und miſchten ſie den Süden, das Lateinertum, und erſchufen ſo in dieſem Geſchlechte neue Verſuchungen und Fremdheiten, wider die ſich der Menſch, wollte er nicht zerſtückelt werden, abermals behaupten mußte. Es iſt die andere Welt des Gegenſatzes, in die Lodewijk Schelfhout hineinreicht und aus der er ſeine Anregungen und Kräftigungen bezieht, dieſes Lateinertum in ihm, das reichlich genug ſtrömt, um ihn irgendwie im Innerſten mit romaniſchen Vorſtellungsweiſen und den uralten künſtleriſchen Stilneigungen Frankreichs zu verknüpfen, immerhin aber zu ſchwach iſt, um ihm aus ſeiner weſentlich germaniſchen Perſönlichkeitartung herauszureißen.

So lebt und ſchafft Lodewijk Schelfhout auf der Grenzſcheide zweier Raſſen, auf der Grenzſcheide zweier nationaler Bildungsbereiche. Niemals eingeengt durch eine einzige, leicht überſehbare Gefühlsvorherrſchaft, immerdar geſpeiſt von gegenſätzlichen Antrieben, weiß ſeine ſtarke Blutsnatur beides zu vereinigen: Spottluſt und Glaubensinbrunſt, Fleiſchesabtötung und Tänzerübermut, Lebensanklage und Lebenslobpreis.

* * *

Der Anfang des Künſtlers verlief pendelnd nach rechts und links. Dies waren die mühevollen, in Paris verbrachten Jahre 1903—1913. Und da er noch nicht reif und ſtark genug war, mußte er ſich Vorbilder wählen, in denen er dieſe zwei Bluts-



Lodewijk Schelfhout. La Provence. Radierung. 1912.

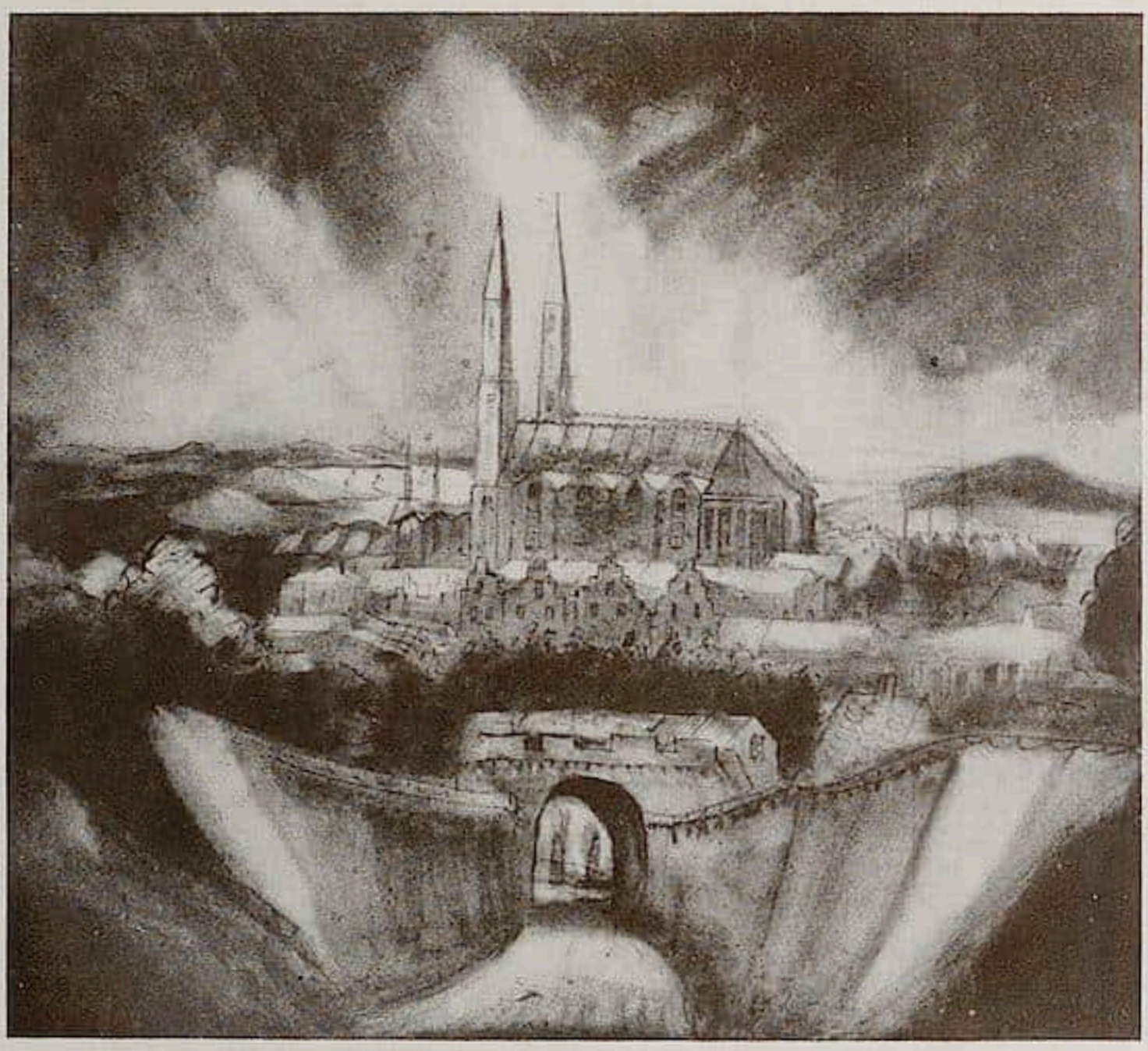
beanlagungen, die germaniſche und die lateiniſche, jeweils aufs reinſte ausgedrückt fand. Dieſe Vorbilder fand er in Paul Cézanne, dem Provenzalen, und in Vincent van Gogh, ſeinem Landsmanne; indem er ihnen im Stil, im Malverfahren, in der Gefühlshaltung nacheiferte, ſuchte er hintereinander bei beiden ſich ſelber.

Die Nacheiferung geſchah ſo heftig und unbedingt, daß der junge Künſtler beide Male im gefeierten Vorbilde bis zur eigenen Auslöſchung unterging. Er war innerlich derart weich und bildſam, noch ſo ungeſichert in ſeinem eigenen künſtleriſchen Weſensgepräge, daß die beiden Großen, die allerwärts die Jugend beherrſchten, ihn einfach aufſchlürften. So findet ſich in der Reihe jener Bilder, wo Schelfhout unter dem Einfluſſe Vincent van Goghs ſteht, ein Selbſtbildnis, das nicht nur handwerklich an van Goghs Pinſelſtrich und Farbenauswahl erinnert, ſondern das mit den Augen und mit dem innerlichen Fühlen van Goghs vorempfunden und ſeeliſch empfangen wurde, ja welches mit einer eigentümlichen, nach außenhin ſich abmalenden Zuſtandsverwandlung des Schelfhoutſchen Ichs faſt doppelgängeriſch alle Ähnlichkeitszüge eines Bildniſſes von Vincent van Gogh ſelber aufweiſt. Bei den Tafeln, die der Malweiſe Paul Cézannes nachgebildet ſind — und die nicht menſchliche Figuren, ſondern zumeiſt Landſchafts- und Stillebensſtoffe behandeln — kommt dieſe ungemein ſtarke, ſich ſelber preisgebende Einfühlungsgabe darin zum Ausdrucke, daß Schelfhout hier nicht ſo ſehr unter ſeinen muſikaliſchen und ekſtatiſchen Erregbarkeiten hinſchwingt, ſondern getreulich die Formenſtrenge, die bis zur Kubiſierung der Körper vorſtoßende Baukraft des Lateiners nach

Lodewijk Schelfhout. Baum im Winter. Radierung. 1913.

lebt. Dem Bacchantiſchen und Überſtömenden ſeiner Natur ſtellt er hier die Zurückhaltung und die Straffung der Seele gegenüber, dies jedoch noch nicht aus eigenem Vermögen, ſondern in einer ſolchen Anlehnung an die Schaffensweiſe Cézannes, daß viele unter den betreffenden Gemälden der Jahre 1907—1910 den Arbeiten des Führers aufs Haar gleichen.

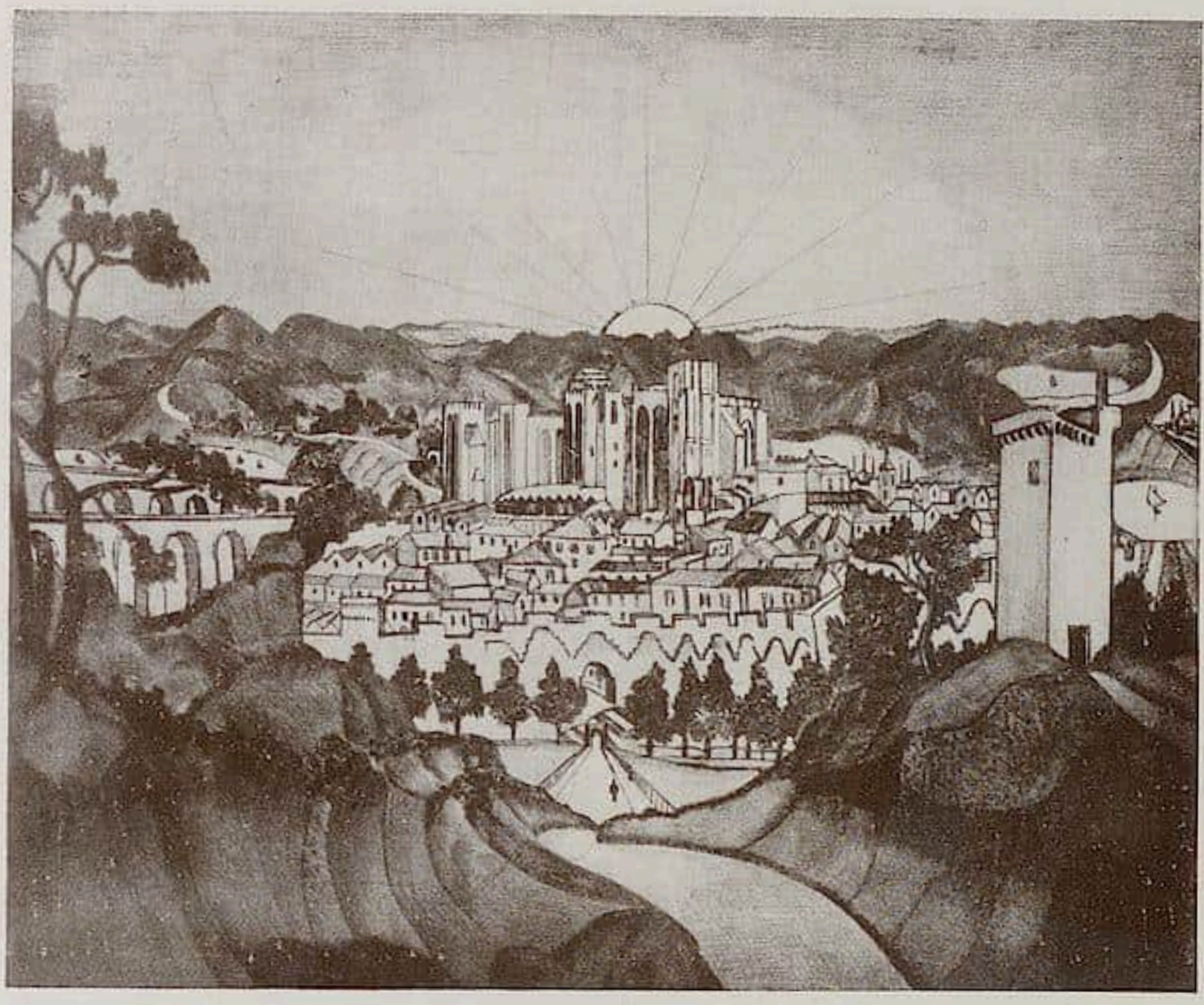
Auch noch andere Einflüſſe lateiniſcher Herkunft dringen während ſeiner Pariſer Lehrzeit gegen ihn heran und werden willfährig von ihm empfangen. Da iſt André Derain mit ſeiner Fortentwicklung der Cézanneſchen Raumlehre, dem Schelfhout tappend folgt, aus deſſen Geiſte heraus er ſich für eine Weile verlautbart; da iſt Pablo Picaſſo, der Spanier, deſſen reiche, medaillenſaubere Porträtzeichnungen Schelfhout mit einer gleichen Vollendung, mit einer gleichen, ſelbſt die Vorbereitung der Papierfläche umfaſſenden nervöſen Tönung nachzubilden verſteht (die verſchiedenen Frauenköpfe von 1911), und deſſen hernach begonnene, abſichtliche Formzerſtückelung er zwar nicht im ganzen Umfange mitmacht, der Art und der Theorie nach jedoch für eine Weile gutheißt und bewundert.



Lodewijk Schelfhout. Die Stadt. Waſchzeichnung. 1918.

Keins dieſer fremden Kunſtbeiſpiele hilft Schelfhout, ſich ſelber zu finden. Die Erſtarkung ſeines Weſens, das ſich nicht zwiſchen dem Entweder — Oder zu entſcheiden brauchte, ſondern das weiträumig genug war, um die lateiniſche und die germaniſche Sonderart in einer wohlgeratenen Gleichgewichtseinheit zu umſpannen, ſollte ihm von ganz anderswoher kommen, nämlich einerſeits von einer beſtimmten Naturlandſchaft andererſeits von einer beſtimmten handwerklichen Wiedergabetechnik.

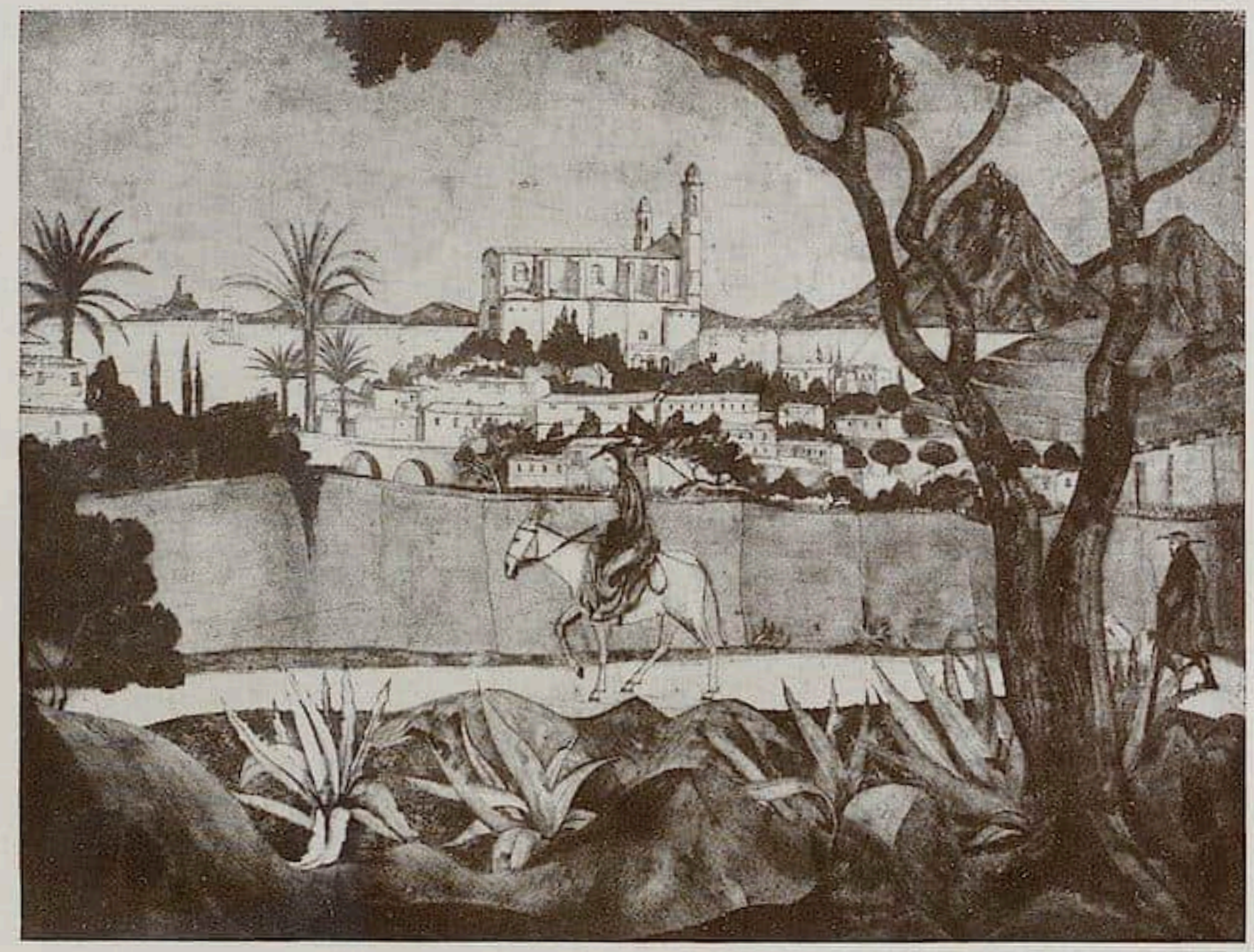
Es war — wiederum — das Beiſpiel van Goghs und Cézannes, das ihn 1911 ins Gebiet der franzöſiſchen Provence aufbrechen hieß; aber ſchon die wenigen Tage, die er an der Arbeitsſtätte van Goghs in Arles und St. Rémy zubrachte, machten es ihm deutlich, daß er es hier nicht aushalten würde, weil für ihn angeſichts dieſer, von Vincent van Gogh bis ins letzte erlebten, ja verbrauchten Landſchaftsnatur ſich nur eine neue Abhängigkeit, wenn nicht gar Verknechtung unter den großen Landsmann ergeben mußte. Er wollte nicht ausſtrömen und ekſtatiſch verflammen, ſondern ſeine Kräfte höher ſteigern durch Sammlung, Strenge, Verhaltenheit. Er zog alſo nach dem Gebirge zu und entdeckte für ſich die kleine Bergſtadt Les Angles: Dieſe ſtrahlte eine andere Bauformel aus als die von gelben Ährenfeldern und wogenden Olivenhainen beſtandene Ebene ringsum die van Goghſche Stadt Arles. Es wehte von den Alpen her eine ſchärfere Luft; der Pflanzenwuchs war karg, durch die Fruchterde trat allenthalben der nackte Fels; die Bodengeſtaltung ſammelte den Blick mit Bergkuliſſen, Weinbergsmauern, Schluchten zum Erlebniſſe der Nähe und der räumlichen Geſchloſſenheit.



Lodewijk Schelfhout. Avignon. Radierung. 1918/19.

Der Süden verkündete ſich hier mit der Kegelmaſſe ſeiner wie in Erz getriebenen großen und bedeutſamen Landſchaftskörper und mit einer ſolchen natürlichen Bauförmigkeit, daß eine Umdeutung dieſer Welt ins nordiſch Nebelſchwere, in Muſik und ſchwärmende Geſpenſterſeherei zum voraus unmöglich war. Sie ruhte feſt in ſich ſelber, dieſe Hügelwelt, ſie ſtand im Lichtſcheine einer anderen Kulturzugehörigkeit, im Lichtſcheine der Antike.

Les Angles mit ſeinen Gebäudewürfeln, ſeinen engen Sträßchen, ſeiner Sonnenblendung auf den weißen Mauern und den flachen Dächern, ſeiner geſtaffelten, zugeſpitzten Lage auf felſiger Bergkuppe wurde für Lodewijk Schelfhout nicht nur das beherrſchende Darſtellungsthema für ſeine Arbeiten in den nächſten Jahren, ſondern für ihn als Menſchen gewiſſermaßen zu einem Palladium, das ihm Stärke mitteilte, ihn beſchirmte und allerwärts unbewußt begleitete. Die Südlichkeit in ſeinem Blute hatte ihre auswendige Formentſprechung gefunden, hatte ſich binden und auskriſtalliſieren können und hatte damit das Schwergewicht eines ruhenden Pols gewonnen, der rückwirkend der anderen, der nordiſchen Natur in Lodewijk Schelfhout ihren Platz beſtimmen und ihr Ruhe mitteilen konnte. An die Stelle der Ahnung und des muſikaliſchen Schwärmens war die Erkenntnis getreten. Im Anblicke von Les Angles hatte der Künſtler ein für allemal den ihm angewieſenen, den ihm möglichen Grad ſüdlicher Seelenentfaltung geſichtet, war ſie bis ans Ende durchſchritten, hatte ſie hinter ſich gebracht. Mühevoller und langwieriger ſollte es ihm freilich werden, mit ſeinem germaniſchen Blutseinſchlage



Lodewijk Schelfhout. Baſtia Korſika. Radierung. 1920.

ins Rechte zu kommen. Im ſelben Sommer 1911 fuhr er dann noch ein zweites Mal in die Provence und zwar nach Avignon.

Die ergänzende, zweite Erſtarkung ſeines Weſens empfing Schelfhout aus der Radiertechnik. Abgeſehen von zeichneriſchen Studien nach Ateliermodellen (Hände, Geſichter, Akte) hatten die Hauptarbeiten des Künſtlers bis zu ſeiner Reiſe nach der Provence aus Ölgemälden beſtanden und auch noch auf den erſten Bilddarſtellungen von Les Angles bediente Schelfhout ſich der Ölfarbe. Bei ſeiner Rückkehr nach Paris (1912) machte der Radierer Veldheer ihm mit der Handhabung der kalten Nadel vertraut, die er binnen kurzem aufs vollkommenſte zu beherrſchen verſtand. Auch dieſem Erlebniſſe in der Entwicklung Schelfhouts eignet eine ungemeine, gleichſam vorher beſtimmte Notwendigkeit. Wo alles auf Geduld, auf Selbſtüberwachung, auf Zucht des Auges und der Fingermuskeln ankam, da ſtrömte in den über die Zinkplatte gebeugten Künſtler auch eine zunehmende menſchliche Geſinnungsſtrenge ein; die Abwehr vom Überſchwange des reinen Gefühls ward vollkommen. Der Menſch erlernte es, an ſich zu halten und ſein Feuer in weniger ungeſtümen Formgleichniſſen auszudrücken.

1913 verläßt Schelfhout Paris und ſiedelt nach Hilverſum über, um hier den Kampf mit ſeiner anderen Weſenshälfte, dem germaniſchen Traum- und Einbildungshang, auszufechten. Sobald er ſich dieſem überließ, war er augenblicklich ins Ungemeſſene hinausgeflutet. In Hilverſum, wo er den Radiergriffel wieder mit dem Pinſel und mit der Palette vertauſchte, ſollte das gleiche eintreten. Die Farbentuben, der Spachtel, die

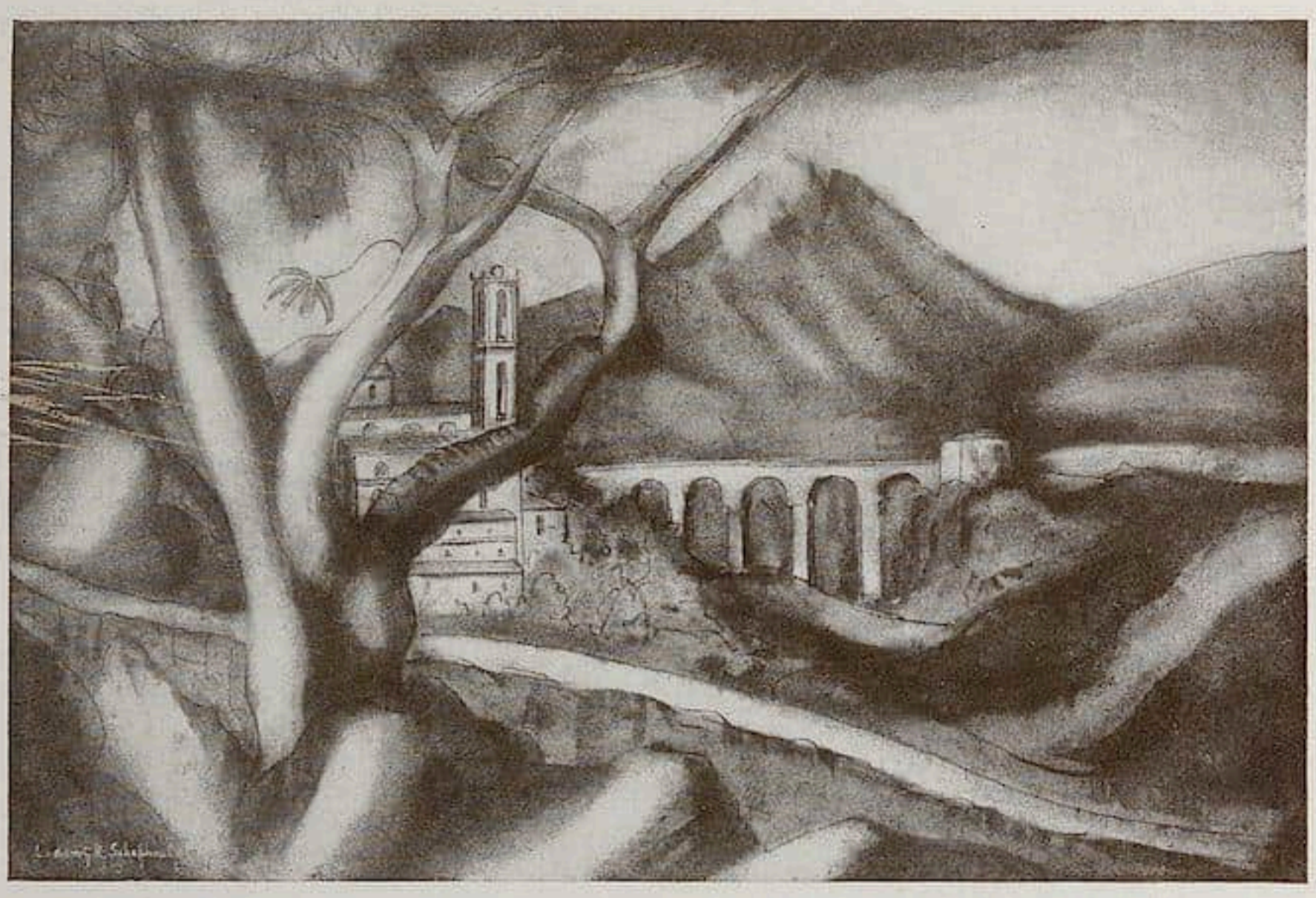
Leinwand nahmen ihm die ſchlafwandleriſche Sicherheit, die er als Radierer errungen hatte und ſtürzten ihn in die Uferloſigkeit theoretiſchen Gegrübels. Ob es der Einfluß des in Amſterdam lebenden franzöſiſchen Kubiſten Le Fauconnier war, mit dem Schelfhout ſchon in Paris Bekanntſchaft gemacht hatte, ob die Verwirrung lediglich aus den techniſchen Mitteln entſprang — Schelfhout wurde der Probleme, die er als Denker anerkannte und völlig ermaß, als ſchaffender Künſtler nicht Herr.

Zuletzt ſah Schelfhout ſeine Schwungkraft überhaupt hinſchwinden; der Erfindungsſtrom verſiegte; die Nerven verſagten den Dienſt und er war ohne Hoffnung, der germaniſchen Natur in ſich jemals zur ſelben Vollkommenheitshöhe des Ausdrucks zu verhelfen wie der lateiniſchen. Es blieb ihm nur übrig, aus dem Nordſeenebel der Heimat geiſtig fortzuflüchten zur entgegengeſetzten geographiſchen Landſchaft, zur polar entgegengeſetzten Gemüts- und Denkhaltung. Es war die Erinnerung an Südfrankreich, die ihn wie ein Balſam ſtärkte und ſtillte, wenn ihn ſchon diesmal nicht ſo ſehr ein Stück freier Naturlandſchaft als ein Gebilde aus Menſchenhand beſchäftigte und aufrichtete: Die Stadt Avignon mit ihren Kathedralen und der hohen Pfalzburg der Päpſte, wo er 1911 geweilt hatte. Er unterläßt es, dieſe Welt mit dem Farbenpinſel feſtzuhalten — die fühlende Berührung mit dem Süden bringt im Nu wie einſt ſein graphiſches Empfinden in Bewegung und treibt ihn neuerdings, das Kaltnadel-Verfahren aufzugreifen. Die Radierungen jener Zeitſtufe ſind die aufgewühlteſten, düſterſten von allen, welche Schelfhout geſchaffen hat.

An und für ſich iſt die Sehweiſe Schelfhouts keineswegs auf bloße Schwarz-Weißwirkungen eingeſtellt. Die Radierungen aus allen Abſchnitten ſeiner Entwicklung lehren deutlich, wie ſeine Auffaſſung im Grunde genommen zu den maleriſchen Wertbetonungen drängt; er verarbeitet die Radierplatte derart reich mit den Füllungen und Feldern der ſcharfen Nadelſpuren, und die Bedeckung dieſer Metallritze mit Druckſäften aller Art, ehe der erſte Abzug davon gemacht wird, iſt eine ſo ausgeklügelte und zuſammengeſetzte, daß auf den meiſten Blättern die Wirkung des Hellen und des Dunklen in eine vollkommene Tonigkeit, in ein üppig wogendes Konzert maleriſch gegebener Ausdrucksſtärken mündet. Nur eben der Gebrauch der Ölfarbe ſelber ſcheint für den Künſtler eine Hemmung mit ſich zu bringen, weshalb er ſich einer ganz eigenen Maltechnik, nämlich der ſogenannten Waſchzeichnung zuzuwenden begann. Bei dieſem Verfahren wird mit Kohle oder Bleiſtift zuerſt eine genau ausgeführte Zeichnung des betreffenden Gegenſtandes zu Papier gebracht und dieſe je nach dem mit lichten Farbtönen gefüllt. Das Papier wird dann mit ſchwarzer oder brauner Tiſchflüſſigkeit übergoſſen und aus dem Naß holt nun der Künſtler mit dem auffaugenden Schwamm oder Pinſel all die Übergänge des Lichts heraus, die er zu erzielen wünſcht.

1919 vertauſchte Schelfhout den Norden gegen die Landſchaft des Mittelmeers. Mit Frau und Kindern reiſte er nach Korſika. Und auch dieſes Mal verſagten ihm der Süden und die lateiniſche Kulturſtimmung nicht ihre Heilkräfte. Nunmehr zeigte ihm dieſe Welt ihre letzte Vollkommenheit, nämlich den romaniſchen Menſchen, der mit ſeinem Geſichte, ſeiner Körperhaltung, ſeinem Gebärdenſpiele zum Ausſehen und Gehaben des Niederländers einen ſo ſchlagenden Gegenſatz bildet. Der Anblick der korſiſchen Schäfer, Jäger, Fiſcher, Prieſter mit ihrer unverhohlenen Menſchlichkeit und ausgemeißelten Gliederſtrenge war es, der den niederländiſchen Maler diesmal ſtraffte und ihn nun für immer mit einem ſchützenden Harniſch umgab.

* * *



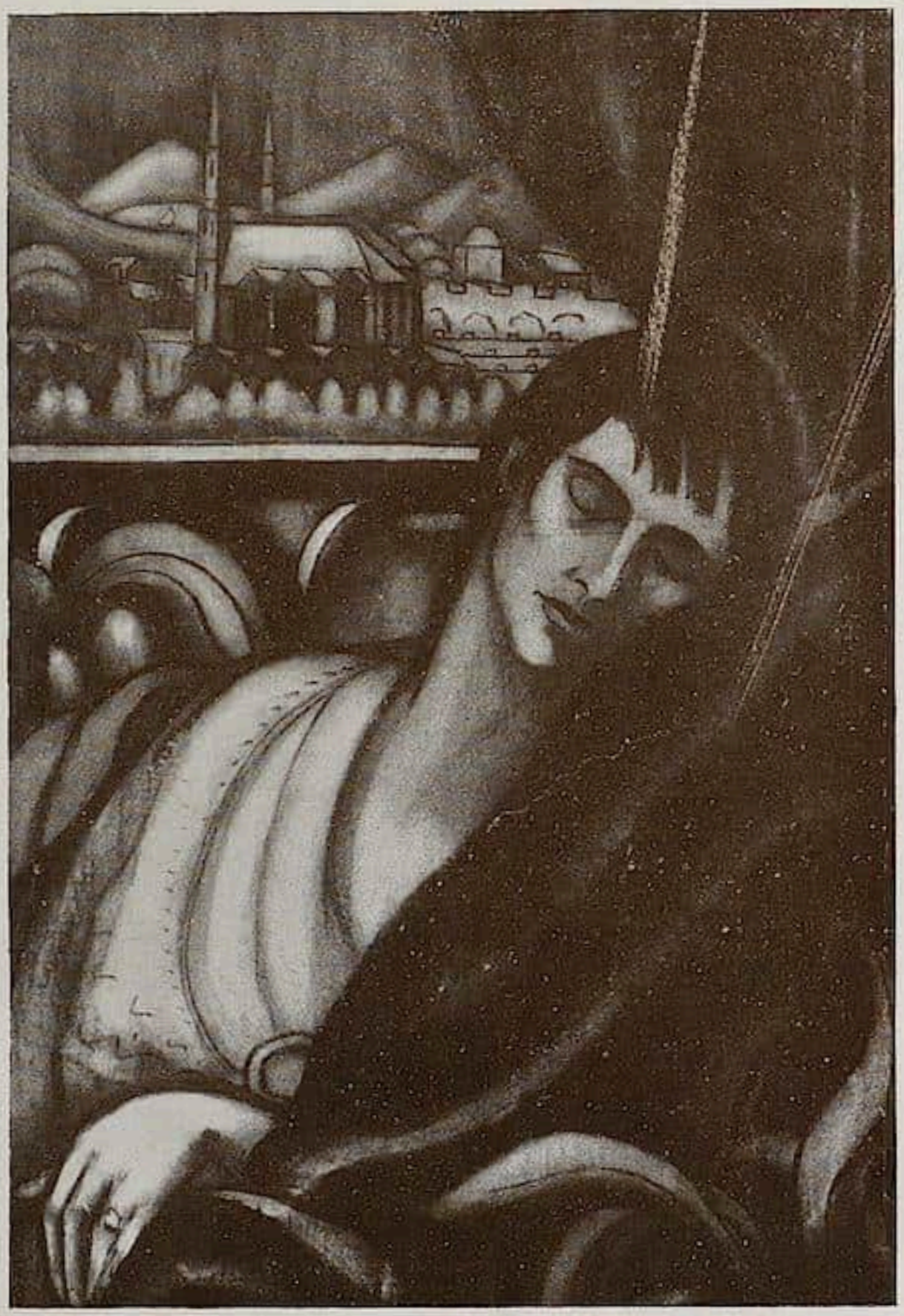
Lodewijk Schelfhout. Aquädukt auf Korsika. Waschzeichnung. 1919.

Lodewijk Schelfhout. Landschaft Korsika. Waschzeichnung. 1920.

Lodewijk Schelfhout. Der Märtyrer. Radierung. 1915.

Die Darſtellungsſtoffe Schelfhouts ſtehen untereinander im Verhältniſſe großer und ſich ruhig abwickelnder Erlebnisfolgen, die ſich gegenſeitig erzeugen und ergänzen und meiſt ſchon frühzeitig und lange, ehe ſie ſich zur vollen Reife entfalten, ihr Kommen ankündigen. So läßt gegenüber dieſen Stoffen, die den Künſtler öfters über viele Jahre beſchäftigen, die Aufmerkſamkeit und Erfindungsgabe nicht früher nach, als bis die oberſte Kurvenhöhe der geiſtigen Fähigkeitsentfaltung erſtiegen, als bis die letzte formale Löſungsmöglichkeit gefunden iſt und nun das Thema aus dem Geſichtskreiſe des Künſtlers allmählich wieder wegſchwinden darf.

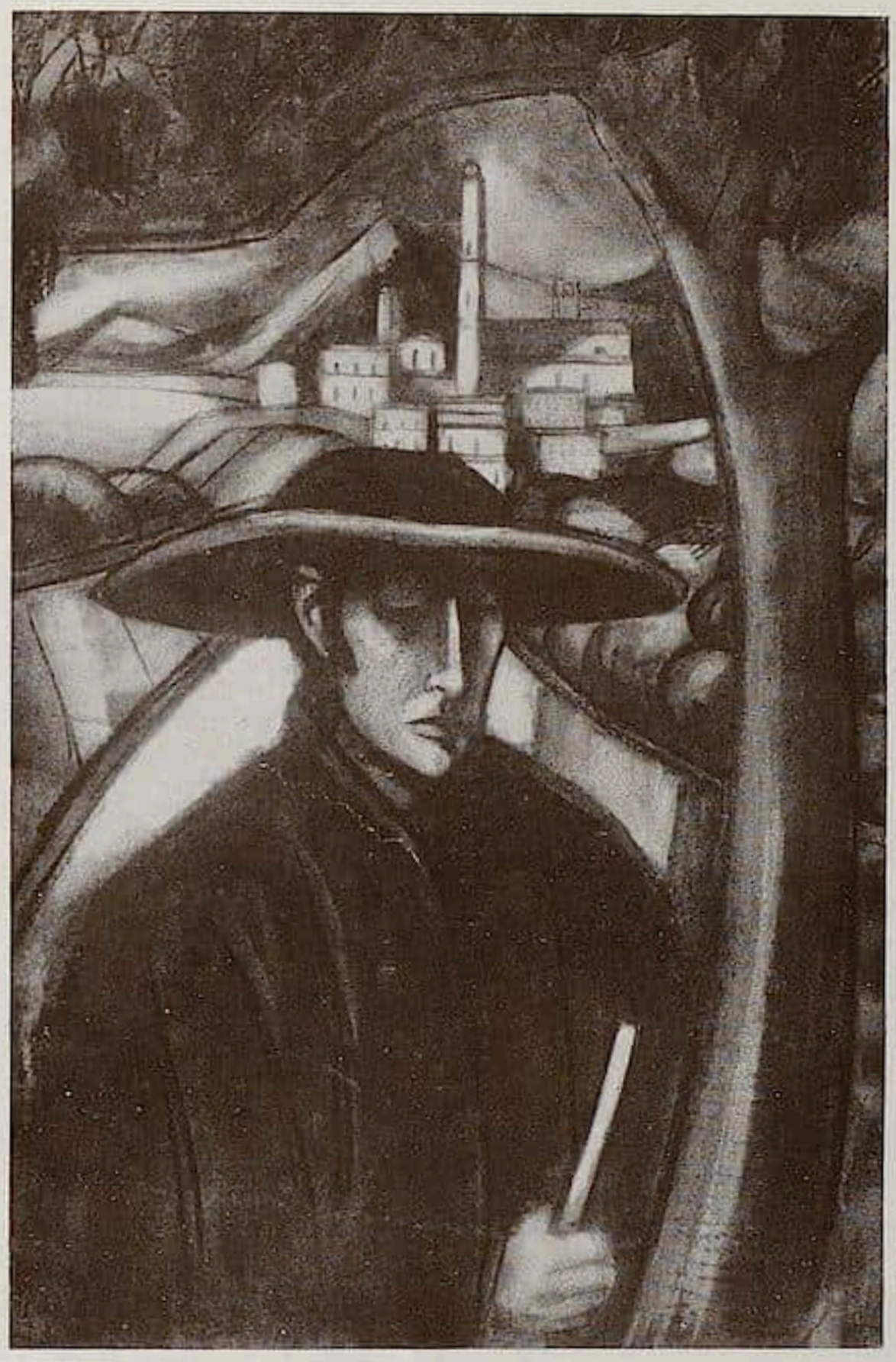
So hat Lodewijk Schelfhout die Berglandſchaft von Les Angles wohl gleich an Ort und Stelle mit der Ölfarbe gepackt und feſtgehalten, aber die eigentliche künſtleriſche Durchdringung dieſes Darſtellungsſtoffes begann erſt ſpäter und in Paris, wo jener ihm nur als Erinnerung noch vor dem Denken ſtand und wo Schelfhout ſich gleichzeitig vom Staffeleibilde weg und zur Ätzplatte hinzuwenden begann. Viele Jahre



Lodewijk Schelfhout. Der Traum. Waſchzeichnung. 1918.

lang hat dann Schelfhout dieſes Thema immer erneut aufgegriffen und immer erneut durchlebt.

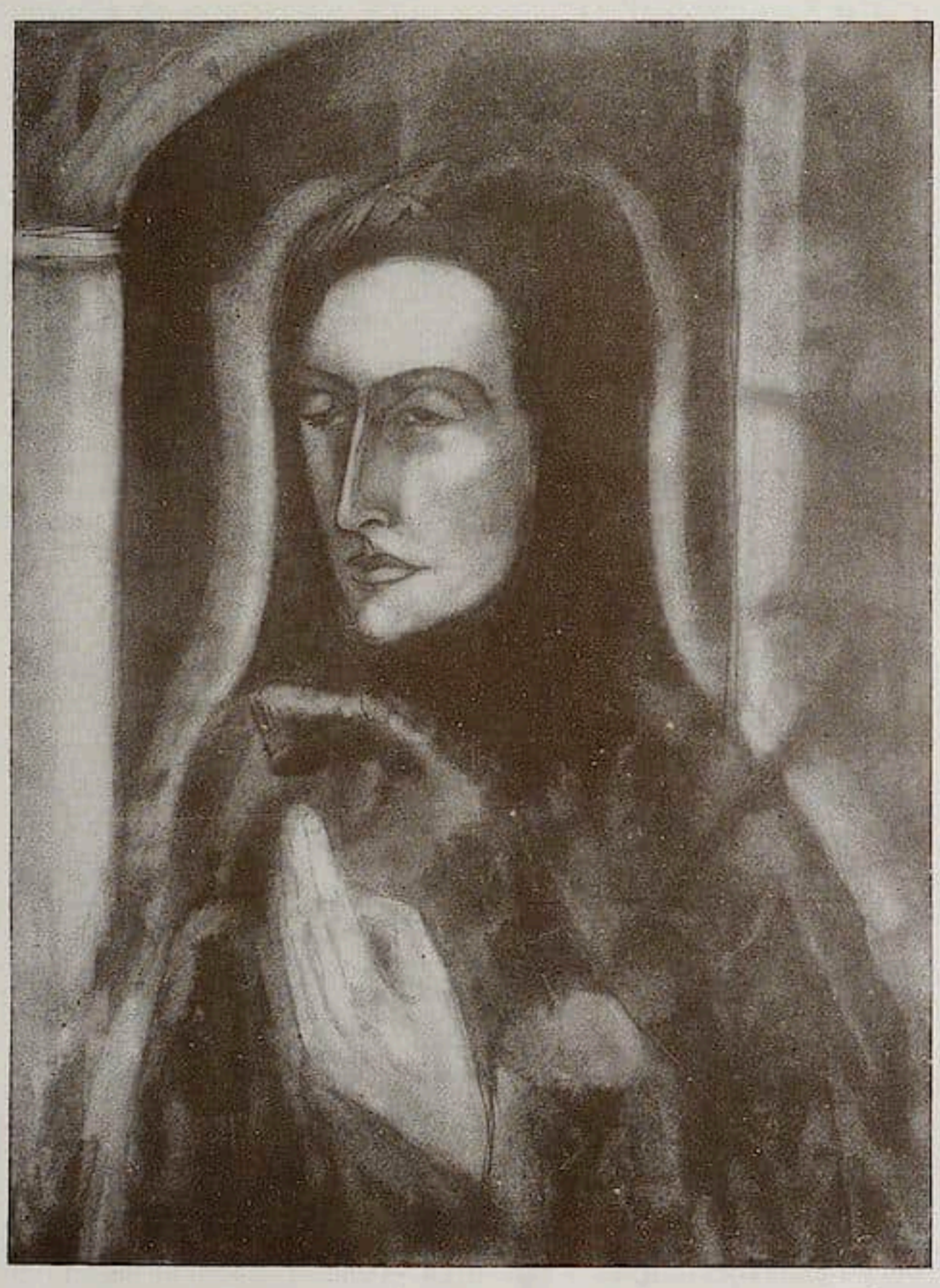
Lehrreich iſt die Entſtehungsgeſchichte der Radierung „Der Baum im Winter“ aus dem Jahre 1913. Dieſer Baum, der eine nordiſche Eiche darſtellt und in Hilverſum radiert wurde, war urſprünglich ein ſüdländiſcher Olivenwipfel. In der Provence (1911) waren dem Künſtler auf ſeinen nächtlichen Spaziergängen die Vereinfachungen zum Bewußtſein gekommen, die ſich mit dem Ganzen einer Baumkrone und mit den Unterteilen ihrer einzelnen Aſtbüſchel vornehmen laſſen; von da ſchreibt ſich der immer wiederkehrende und eigentümliche Formenwuchs der Schelfhoutſchen Baumkronen her, die aus fächerförmigen Wedeln zu gleichſam architektoniſchen Raumeinheiten zuſammengeſchloſſen ſind. Dieſe, auf mathematiſche Grundformen zurückgehende Formverein-



Lodewijk Schelfhout.

Hirte aus Korsika. 1920.
Waschzeichnung.

fachung suchte der Künstler hernach angesichts eines abgesondert stehenden und stirnseits aufgenommenen Baums planmäßig sichtbar zu machen, was ihm mit dem Olivenbaum (siehe das große Ölgemälde „Landschaft“ von 1913) offenbar nicht gelingen wollte. Schon bereit, von dem Thema ohnmächtig abzulassen, erblickte er nach seiner Rückkehr aus Frankreich bei Hilversum auf freier Aue ein paar Eichenwipfel, die ihn im Nu befähigten, sein erworbenes Formkönnen rein und klar nach außen zu stellen. Auf den Radierungen „Der Baum“ und „Baum im Winter“ findet die innere Entwicklung ihren krönenden Abschluß. Das Bildnis eines Baumes entsteht, der mit seinem Stamme, mit seinen Asten, seinen Laubbüscheln sich wie ein schmiedeeisernes Gerüste aufrichtet; das kreuz und quer gezogene Gestänge greift starr und doch federnd



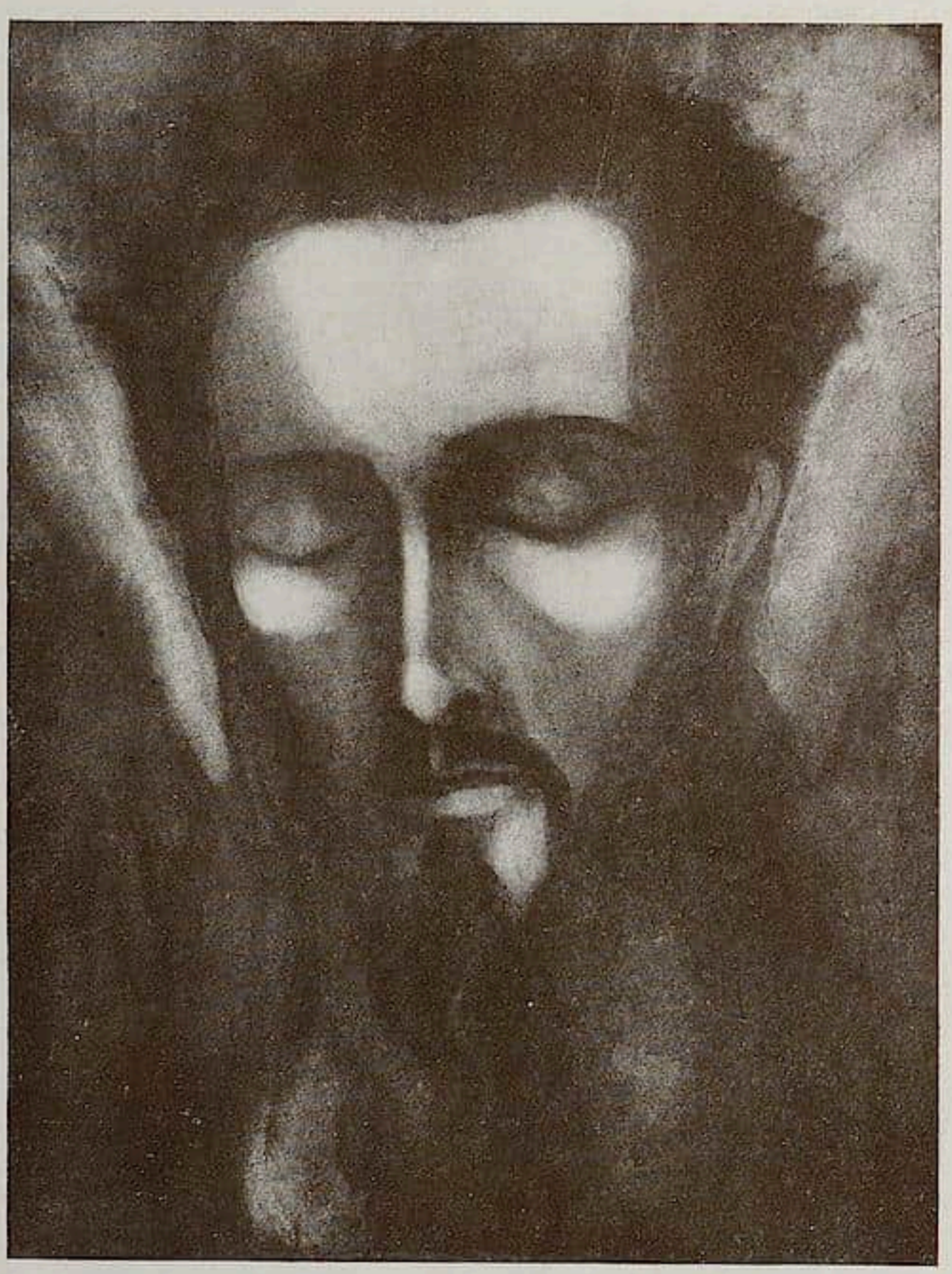
Lodewijk Schelfhout. Frau von Korfika. 1919.
Waschzeichnung.

ineinander; die Macht des Raums und seine Überwindung springt gleichsam wie ein Sieg der Ingenieurkunst ins Auge.

Über viele Jahre beschäftigt den Künstler auch der Darstellungsstoff des Kathedralenbauwerks; die Teilnahme für denselben war wohl ursprünglich in Avignon angesichts der Papstburg ausgelöst worden; immer ist bei Schelfhout die Kathedrale zugleich ein feierlich-festlicher Palast und ein erhabenes Burggebäude. Auf den ersten Radierungen erscheint die Kathedrale allein und lediglich als eine Teilerscheinung des Landschaftsganzen; aber rascher als das Thema „Les Angles" umkleidet dieses Leit- und Lebensmotiv sich mit geistigen und gleichnishaften Beziehungen. Die Hinneigung Schelfhouts zu einer christlich-katholischen Auffassungsweise und zu Darstellungen, die von kirchlich-

Lodewijk Schelfhout. Chriſtuskopf. Kohlezeichnung. 1913.

heiligenhafter Luft umwittert ſind, ruhte der Anlage nach in dem proteſtantiſch erzogenen Künſtler zweifellos vorgebildet, hat aber von dem Beſuche Avignons den entſcheidenden Anſtoß empfangen, um ſich völlig zu entfalten. So tritt das Kathedralenthema bald in innige Vereinigung mit dem Chriſtusthema, das ſeinerſeits und rein formgeſchichtlich betrachtet, ſeinen Ausgangspunkt in höchſt nüchternen Anatomieſtudien Schelfhouts beſitzt. Der nackte Manneskörper, den Schelfhout 1911 mit dem Knochenbau und dem Muskelbelag eines Preisringers gemalt hatte, magert ab, benervt ſich und geht allgemach in die Abgezehrtheit des „Märtyrers“ über (Radierung 1915). Die Märtyrergeſtalt, die verſchiedene Namen erhält, aber im Grunde doch allerwege den ans Kreuz gehefteten „Chriſtus“ bedeutet, wächſt auf dem Blatte „Die Kathedralen“ (1916) mit dem Thema der Gottespfalzburg zu einem einzigen Bild zuſammen, iſt jedoch damit noch nicht an das Ende der eigenen Vollkommenheitsmöglichkeiten ge-



Lodewijk Schelfhout. Chriſtuskopf. Waſchzeichnung. 1920.

langt. Immer wieder greift Schelfhout den Vorwurf auf, radiert und tuſcht er Chriſtusrümpfe und Chriſtushäupter, bis ihm die letzte Ausprägung endlich gelingt, dieſe aber nicht mit der Technik der Radiernadel, ſondern in der Kunſtart ſeines maleriſchen Empfindens, in der Waſchzeichnung.

Mit der Wendung zu kirchlichen Inhalten und zu kirchlichen Stimmungsgleichniſſen ſteht Lodewijk Schelfhout übrigens in Holland nicht völlig abgeſondert. Der Katholizismus gewinnt in Holland an und für ſich zunehmend an Boden; die Übertritte gerade in der Künſtlerweit ſind mannigfaltig.

Im Holländertum bricht damit ein uralter Geiſteszuſtand wieder zur Oberfläche durch. Während nämlich die Holländer, nach den Werken ihrer großen maleriſchen Realiſten zu urteilen, für eins derjenigen Völker gelten, die am getroſteſten an die ſichtbare Welt

der Sinne glauben, zeigt die neue Kunſt in Holland, zu der die Werke Lodewijk Schelfhouts gehören, einen anderen, ganz entgegengeſetzten Gemütshang auf. Geiſtesſtimmungen kommen heute in Holland wieder empor, die als die unterſten in dieſer Raſſe hinweben und die der Kalvinismus wohl für Jahrhunderte zurückzudrängen, nicht aber völlig zu erſticken vermochte, jener myſtiſche Hang nämlich, der die Jan van Ruisbroeck, Thomas van Kempen, Schweſter Hadewich, Schweſter Lydewien van Schiedam und die Schar der Gottesfreunde und Gottesdichter in Zwolle und Deventer hervorbrachte. Den alten ſprichwörtlichen Realismus der Holländer ſieht man abgelöſt von einem gegen die bequeme Weltgläubigkeit ſich kehrenden neuen Idealismus, und Lodewijk Schelfhouts Arbeiten zeigen an, wie dieſer Idealismus beides, die Form ſowohl wie den Inhalt des Kunſtwerks, umpflügt.

Lodewijk Schelfhout. Der Engel. Waſchzeichnung. 1917.

Rheiniſches

Von H. v. WEDDERKOP

(Ausſtellungen in Köln und Düſſeldorf / Kunſtpflege u. a.)

I. Köln. Ab und zu ereignete ſich auf dieſem Boden Negatives, jahrweiſe auch Poſitives. Ich bringe Beides durcheinander und überlaſſe es dem Leſer zu werten.

Ich weiß nicht, wie es kommt, aber jede Erzählung von dieſen Dingen fängt mit dem Kölniſchen Kunſtverein an, der als hieſiges Phänomen ſchon einmal eine Monographie verdiente. Dieſer Verein alſo hat letzthin eine Ausſtellung von Bildern aus zahmem Kölner Privatbeſitz gebracht. Damit ſoll nichts gegen die Qualität dieſer Bilder ausgeſagt werden. Die Ausſtellung ſollte der deutſchen Malerei des 19. Jahrhunderts gelten. Viele Sammler gibt es hier nicht, wie man weiß. Deshalb wäre wohl nur ein Ereignis zu konſtatieren geweſen, wenn einmal alles, was überhaupt an Qualität vorhanden war, herausgeholt worden wäre. Aber für größere Maßſtäbe und Überdurchſchnittswirkungen auf künſtleriſchem Gebiet iſt hier kein Menſch zu haben. Alle Energie geht unter in Köln-Rotterdam, Hafen, Umſchlagsplatz, Bewältigung der Schiebermaſſen. Der künſtleriſche Betrieb iſt der einer mittleren Stadt des Oſtens. Dies iſt vielleicht sub specie generali gar nicht ſchlecht, inſofern Populariſierung oder anderer verderblicher Kunſtbetrieb vermieden wird. Intoxikation der reizenden Kölner Volksſeele, beinahe jetzt noch der einzigen ganz reinen, die wir noch haben, die auf Abbruch zu verkaufen noch immer nicht gelungen iſt.

In dem Vorwort zu dieſer Ausſtellung „feſtigt ſich die intime Stimmungs- und Landſchaftsmalerei ſowie die kennzeichnende Wirklichkeitsgeſtaltung des 19. Jahrhunderts, von den Romantikern ausgehend, in den Jugendwerken der beiden Achenbach zum eigentlichen Stil des 19. Jahrhunderts". Als Vorläufer dieſer beiden Brüder werden hier gezeigt Leibl, Sperl, Thoma, Schuch und Th. Hagen. Bis zu dieſer verdrehenden Wirkung iſt man alſo gekommen. Selbſtverſtändlich muß das reiche Innenleben zur Charakteriſierung dieſer Kunſt auch wieder herangezogen werden. Da ich nicht imſtande bin, mich über die Weiterentwicklung ſo kurz und klar zu äußern, ſo zitiere ich: „daß die deutſche Art des Sehens und Geſtaltens nicht etwa durch Leibl, Sperl oder Thoma zu einem vorzeitigen Abſchluß der Entwicklung geleitet wurde, das beweiſen die wenigen Werke impreſſioniſtiſcher Geſtaltung, die von Lommen zu Liebermann, Slevogt und Leiſtikow führen, einer ihrem Weſen nach maleriſchen Auffaſſung, die von der wiſſenſchaftlich gedanklichen Klarheit einer rein impreſſioniſtiſchen Farbgeſtaltung und Technik, wie ſie der romaniſchen Raſſe eigentümlich iſt, ſich ſinnvoll ſcheidet".

An Weſentlichem enthält die Ausſtellung Th. Hagen, Kröner, Leibl, Liebermann, Ludwig Richter und beſonders Sperl. Die beſten und aus keinem anderen Geſichtspunkt als dem der Qualität erworbenen Stücke ſind der Sammlung Hermann Herz entnommen, die zielbewußt und vor allem mit einer ſehr ſympathiſchen Beſchränkung nach Zeit, Motiv, Richtung und perſönlicher Liebe zuſammengeſtellt iſt. Das tiefe Grün der Sperl-Bilder iſt edelſte Materie, dabei ſo ſchön, daß dieſe deutſche Malerei der franzöſiſchen eines Courbet ſehr viel enger verwandt erſcheint als manchem hier gezeigten deutſchen Bild. Ein früher Liebermann, ein Kind im roten Kittel, zeigt noch die detaillierte, feſte Form- und Farbgebung, die ſpäter zu dem graubraunen Meer dehnt und erweitert. Wirklich niederländiſchen, wenn auch ganz verarbeiteten Geiſt haben Landſchaften Th. Hagens, ſeltene Miſchung von Intimität und großzügiger Vereinfachung der Landſchaft.

Köln wird mit Vorträgen bombardiert, denen ſich alles bereitwillig und aufnahmefähig ausſetzt. Die Geſellſchaft der Künſte ließ Herrn Fraenger, Privatdozent aus Heidelberg, ſprechen. Er ſprach vom paniſchen Schrecken, den James Enſor verbreitet und ſah, wenn ich mich recht erinnere, in Meidner und Klee Gegenpole der Kunſt (Güte, Menſchlichkeit, Verſtehen rechts — Arabeske links), alſo, wie man ſieht, neues Deſſin, auf das bisher niemand gekommen iſt.

Über deutſche Kunſt ſprach Profeſſor Schäfer. Er nimmt das Niveau des Kölner Pulikums nicht gerade ſehr hoch an, wurde aber zahlreich beſucht und abſolut zuſtimmend faſt als Offenbarung entgegengenommen. Die Ausführungen hatten reichlich nationaliſtiſchen Anſtrich, was bei allen Kunſtunterhaltungen immer höchſt mißlich iſt. Doch vermittelte er dem Publikum immerhin die Bekanntſchaft mit vielem Guten, auch unter anderem — unter Überſpringung der für den Unbefangenen ſehr reizvollen Barockkunſt — mit Philipp Otto Runge, deſſen branſtige Malerei ich als typiſch deutſche Kunſt nicht gerade ausgeſucht hälte. Das daran anſchließende Lob des die Lokalkunſt betonenden Hamburger Muſeums darf, wie man ſagt, nicht unwiderſprochen bleiben. Dieſer große Irrtum des im Privatleben ſo ſympathiſchen Alfred Lichtwark hat dazu geführt, daß dieſes Muſeum eine konkurrenzloſe Miſchung von Gleichgültigkeiten und mehr oder weniger intimen Banalitäten bildet, gehalten nur durch Meiſter Bertram und Franke, wenigen deutſchen und franzöſiſchen Impreſſioniſten, einen Munch den ſehr verdienſtvollerweiſe Herr Schiefler hergeliehen hat und die prachtvolle Sammlung Behrens. Von den Neuerwerbungen, die ganz andere Tendenzen zeigen, vermeidet man höflich zu ſprechen.

Aber derartige speeche werden vom Direktor des Wallraf-Richartz-Muſeum verlangt, da ſeine Zeit durch Bilderkäufe nicht in Anſpruch genommen wird, was ſeit ſechs Jahren nicht mehr in Betracht kommt. Die Verhältniſſe ſtehen ſo wie am Todestage Hegelſtanges, d. h. ſie ſind noch ſchlechter und grauer geworden, denn viele gute Bilder wurden noch zurückgegeben. Gegen dieſer mittelalterlichen Mächte dunkles, geballtes Wirken von nie verſagender elaſtiſcher Beharrlichkeit, erſcheint der beſte Wille — und dieſen hat Schäfer ohne Zweifel — eine ferne Machtloſigkeit.

II. Düſſeldorf. In Düſſeldorf häuft ſich wieder der Unrat. Es handelt ſich um geſtohlene Briefe und andere Lieblichkeiten. Künſtleriſch intereſſiert dies nicht, menſchlich nur die Tiefe und Zähigkeit des Moraſtes.

Das inoffizielle frondierende Düſſeldorf repräſentiert nach wie vor Flechtheims unentwegtes Temperament. Durch dieſe Galerie wird die Akademie zu einer Erinnerung. Jetzt ſucht man dieſen Sklerotikern das Leben zu verlängern, indem man Nauen eine Akademieprofeſſur angeboten hat, ein Unternehmen, das nur beiden Teilen ſchaden wird. Flechtheim hat ſeine regelmäßigen der jungen von ihm mit ſoviel Elan unterſtützten Künſtler aufgeben müſſen, in Beantwortung der ſtaatlichen Anſchauung von Kunſt als einem Luxusartikel und alſo auch der Exiſtenz der Künſtler als unnötiger Luxusexiſtenz. Wenn man die Lage dieſer Menſchen kennt und die Bedingungen, unter denen gerade die Beſten und Charaktervollſten unter ihnen leben, verſteht man die Blutigkeit dieſes ſtaatlichen Witzes zu ſchätzen.

Flechtheim, dem jeder ſtupide, als in der Kunſt angewandte nationaliſtiſche Standpunkt fremd iſt, nimmt, wo er das Gute findet. Mit einer ſelten großzügigen Vorurteilsloſigkeit hat er ſich dabei der jungen Kunſt angenommen, doch daneben keineswegs Frankreich, den alten traditionellen Boden, auf dem noch der Gegenſtand und nicht nur Ideen Beachtung finden, vergeſſen. Man ſah ſchöne Landſchaften von Derain,

die jüngſte Produktion von Vlaminck, phantaſtiſche Erſcheinungen von Marie Laurencin. Flechtheims Galerie iſt die einzige, in der man den nachkrieglichen Picaſſo enträtſeln und ſich über ihn, ſeine Theorie, ſein jüngſtes Werden und ſeine Zukunft Gedanken machen kann. Iſt es Ingres? Hat es etwas mit Ingres zu tun und kann man vom Neoklaſſizismus reden? Bei dieſen Richtungsgeſprächen wird man vor den neuen Picaſſos erfreulich ad absurdum geführt, wenn man doch von Klaſſifizierung nicht ablaſſen kann.

Das offizielle Düſſeldorf wird repräſentiert durch eine nicht nur für provinzielle Verhältniſſe großartige Ausſtellung von Werken alter Meiſter aus Düſſeldorfer Privatbeſitz, die Walther Cohen mit einer ſeltenen Miſchung von Sachkunde und Temperament aus dem Dunkel Düſſeldorfs herausgezogen hat (in Verbindung mit dem Immermannbund und dem Kunſtverein für die Rheinlande und Weſtfalen). Es iſt ſeit Jahren die größte derartige Schau. Sie zeigt der Stadt nebenan, was mit Sachkenntnis und Perſönlichkeit erreichbar iſt. Die Ausſtellung beginnt bei den Primitiven und hört an der Schwelle des 19. Jahrhunderts auf. Sie zählt deutſche, insbeſondere niederrheiniſche und weſtfäliſche, flämiſche, niederländiſche, franzöſiſche, italieniſche, engliſche Namen, ſo Joh. Stephan von Calcar, Jooſt von Calcar, Bartel Bruyn, den Höllenbreughel, Barend van Orley, Rubens, Jordaens, Oſtade, Nicolaus Maes, de Heem Heda, Palma Giovane, Parmegianino, Tintoretto, Magnasco, Januarius Zick, Georg Flegel u. a. m. Neben dieſen feſtgeſtellten noch eine Reihe ſchöner Bilder der flämiſchen, deutſchen, italieniſchen Schule unbekannter Meiſter, die oft die ſchönſten ſind. Hier iſt beſonders ein Nachfolger des Quinten Maſſys mit einer phantaſievollen Landſchaft mit Loth und ſeinen Töchtern darin zu nennen. Von deutſchen Primitiven ſieht man ein Altarbild eines weſtfäliſchen Meiſters in der Art der Brüder Dünwege, von italieniſchen einen düſteren ſieneſiſchen Meiſter „Klage um Chriſtus“. Ein mit holbeinſcher Akkurateſſe und Haltung gemalter Bartel Bruyn der Ältere, Bruſtbildnis eines jungen Mädchens iſt ein Glanzſtück. Vom Höllenbreughel ſieht man ein Trinkgelage und eine Bauernhochzeit, etwas zahm, aber gute Qualität. Vom Niederrhein, der ſich ſo deutlich vom angrenzenden niederländiſchen Gebiet ſcheidet, ſieht man eine milde, zart gemalte Geburt Chriſti des Jooſt von Calcar. An Porträts fällt ein zwar etwas trocken, doch mit viel italieniſch-traditionellem Sinn für Haltung gemaltes Knieſtück eines vornehmen Italieners des Giovanni da Calcar auf. Die Vorzüge, die es enthält, ſieht man natürlich ſehr viel urſprünglicher und verſtärkt in einem Mannesbildnis Tintorettos. Erſtklaſſige holländiſche Stilleben von Jan de Heem, Jan Davidsz de Heem, Willem Cl. Heda, um nur einige zu nennen, ſieht man gleich einen ganzen Haufen. Für ein deutſches Stilleben des Georg Flegel gäbe ich die ſämtlichen holländiſchen hin. Es iſt mit viel mehr Gefühl für Saftigkeit, Trennung der Materien, Kompoſition gemacht, mit weit weniger Bedürfnis nach Arrangement, das vom Eigentlichen der Stillebennatur abſchweift und mit weniger Aufputz, der die Materie beſchädigt oder verſaucet. Rubens iſt mit einem beunruhigend routiniert gemalten, daher etwas kalt wirkenden Bildnis eines Papſtes (Gregor der Große), Skizze zu den verbrannten Deckenbildern in der Jeſuitenkirche zu Antwerpen, vertreten. Das deutſche Rokokogefühl des Januarius Zick zeigt ſich hier viel intimer, oft weſentlich begabter als das des Tiepolo, der Wände zum Austoben braucht. Zwei Schriftübungen von Goethe, in Form von landſchaftlichen Zeichnungen, ſind weder talentvoll noch intereſſant, ohne jede Beziehung zu dieſem Namen.

Für die Lernbedürftigen iſt ein ſorgfältiger Katalog Cohens beigefügt, dem die kunſtgeſchichtlichen Daten entnommen ſind.

Die Zeit und der Markt

Kunſtpolitik

Kunſtpflege in Halle

Ein Fall von grundſätzlicher Bedeutung

Die jüngſt durch die Tagespreſſe gegangenen Nachrichten über das Städtiſche Muſeum erfahren jetzt ihre Beſtätigung. Der Magiſtrat hat tatſächlich in einer ſeiner letzten Sitzungen nicht nur den Muſeumsetat faſt vollſtändig geſtrichen, ſondern auch beſchloſſen, die Stelle des Muſeumsleiters mit dem 1. Februar des Jahres eingehen zu laſſen. An dieſem Termin läuft der Vertrag ab, den der Magiſtrat mit Herrn Dr. Burkhard Meier probeweiſe auf ein Jahr abgeſchloſſen hatte. Dieſes Vorgehen des Magiſtrats erſcheint als ein Ereignis von ſo erheblicher allgemeiner Bedeutung für alle an der geiſtigen Zukunft unſeres materiell zuſammengebrochenen Volkes intereſſierten Kreiſe, daß ſeine öffentliche Erörterung zur Pflicht wird. Der Muſeumsetat der Stadt, in Höhe von ca. 83000 M., muß im Verhältnis zu den ſonſtigen Aufwendungen der Stadt für Kulturzwecke als durchaus unerheblich bezeichnet werden. Aber ſelbſt wenn man ſich dazu entſchloß, keine Aufwendungen mehr für Neuanſchaffungen zu machen, hätte man es ſich immer noch ſehr überlegen müſſen, ob es ratſam ſchien, die Stelle des Muſeumsleiters zu ſtreichen, dem es wie Herrn Dr. Meier trotz der Kürze ſeines Hierſeins gelungen war, weite Kreiſe der Bevölkerung für die Ziele des Muſeums und der Muſeumsgeſellſchaft zu intereſſieren, und der mit der erheblichen Mitgliedervermehrung der letzteren die Möglichkeit geſchaffen hatte, auch ohne ſtädtiſche Zuſchüſſe den Ausbau des Muſeums weiter zu betreiben. Hierin liegt zweifellos eine auffallende Kurzſichtigkeit des Magiſtrats. Man hört zwar, daß das Muſeum der Öffentlichkeit weiter zugänglich bleiben wird, und auch die Stelle des Leiters ſoll durch einen Herrn aus Laienkreiſen im Nebenamte verſehen werden. Es kann aber natürlich keinem Zweifel unterliegen, daß mit dem Verſchwinden einer für das Gedeihen des Muſeums ſich voll verantwortlich fühlenden Perſönlichkeit das Muſeum notwendig Schaden leiden muß. Ferner würde das dank der hingebenden Arbeit erſt Sauerlandts und dann Burkhard Meiers erfreulich erwachte Intereſſe des Halliſchen Publikums an den Sammlungen wieder ganz einſchlafen. Im Nebenamt kann ein Muſeum von der Größe und Bedeutung des Halliſchen nicht geleitet werden, weil es nun einmal die vollſtändige Arbeitskraft eines Fachmannes erfordert. Der Beweis dafür iſt ja in Halle zur Genüge erbracht, wie alle intereſſierten Kreiſe wiſſen und wie auch in Äußerungen der Lokalpreſſe zum Ausdruck kommt. Mit einem leichten Gruſeln denkt man an die Zeit vor Sauerlandts Wirken zurück. Dagegen iſt noch in lebhafter Erinnerung, wie dann plötzlich durch ſeine Kennerſchaft und Tatkraft die Sammlungen einen bedeutenden Aufſchwung erlebten. Mit der gleichen Tatkraft und Umſicht hat ſich dann nach dem kurzen Interregnum nach Sauerlandts Fortgang Dr. Meier dem Ausbau des Muſeums gewidmet. Seine Neueinrichtung der beiden mittelalterlichen Räume ſowie des Rokoko- und Biedermeierzimmers und ſeine Erwerbung neuer und alter Kunſtwerke, ganz zuletzt noch eines wundervollen Fayencekruzifixus aus Dorotheenthal bewieſen — nach anfänglich vielleicht zu bemerkender leiſer Unſicherheit — daß er wohl der rechte Mann war, um das ſo hoffnungsvoll begonnene Werk weiter fortzuführen. Er hatte dabei mit ſtarken und, wie geſagt werden muß, unberechtigten Widerſtänden zu kämpfen, die leider nicht nur aus Laienkreiſen kamen.

Bei der Bedeutung, die das Halliſche Muſeum ſchon jetzt unter den deutſchen Sammlungen beſitzt, muß es unbegreiflich erſcheinen, wie die verantwortlichen Stellen den Abbau der ſtädtiſchen Ausgaben gerade an einem Inſtitut vornehmen konnten, das ebenſo wie die unter Paul Thierſchs Leitung ſo erfreulich aufblühende Kunſtgewerbeſchule zu einem Ruhmestitel der Stadt geworden war. Man ſollte aber meinen, daß die Leitung eines ſo großen Gemeinweſens auch noch andere allgemeinere Geſichtspunkte beobachten müßte. Es muß ja doch leider befürchtet werden, daß das böſe kulturfeindliche Beiſpiel, das Halle trotz eindringlicher Warnung von berufener Seite nun einmal gegeben hat, ermunternd auf andere Städte wirken könnte, die vielleicht nur auf dieſen Anſtoß gewartet haben, um ihren bisher noch ſchamhaft verborgen gehaltenen ähnlichen Wünſchen freien Lauf zu laſſen. Wenn das Gefühl der Verantwortlichkeit für Pflege und Erhaltung der idealen Werte des Volkes derart im Schwinden begriffen iſt, ſo liegt allerdings nichts näher, als mit finanziellen Abſtrichen da zu beginnen, wo die verhängnisvollen Folgen nicht ſofort in die Erſcheinung treten. Es entſpräche dem jetzt ſo beliebten Brauch, Medizinen zu verſchreiben, wo nur eine Operation helfen könnte. Da es in Halle nach den bekannt gewordenen Nachrichten für eine Änderung des

Entſchluſſes offenbar zu ſpät iſt, ſo ſoll an dieſer Stelle wenigſtens der ernſte Wunſch ausgeſprochen werden, daß andere Städte dem Beiſpiel Halles nicht folgen möchten. H. Gs.

Kunſterziehung

Die Mängel unſerer Kunſterziehung (in Schulen, Kunſtſchulen, Kunſtgewerbeſchulen, Akademien, Techniſchen Hochſchulen uſw.) ſind längſt erkannt. Eine umfangreiche Literatur beſtgemeinter Reformvorſchläge liegt vor, darunter Weitſichtigſtes von Lichtwark, Muthesius, Sombart u. a. Beſſerungsvorſchläge haben nur Sinn, wenn die Urſachen der zu beſeitigenden Mängel erkannt ſind, haben Ausſicht auf Erfolg, wenn die Urſachen ſchwinden.

Die Gründe der Mißſtände ſind zwei: renaiſſancemäßige Einſtellung, intellektuelle Auffaſſung der Kunſt und daraus zwangsweiſe folgend, Überſchätzung der Individualität, wiſſenſchaftlicher Dünkel, Scheidung von Kunſt und Handwerk. Die Wende der Zeit, in der wir ſtehen, entwickelt ein anderes Lebensgefühl, eine andere Art von Weltanſchauung. Kollektiviſtiſches Gemeinſamkeitserleben, Befreiung von der tyranniſchen Suprematie der ratio, Erkenntnis der Bedeutung der Intuition u. a. ſind da, aber nicht um ihrer ſelbſt willen, ſondern lediglich als Wege zum Übermenſchen, allerdings zu einem gänzlich anderen, als dem Macht- und Großherrn Nietzſches.

Waetzoldt[1] rollt die genannten Probleme in einer eben erſchienenen Schrift auf, geht mit wohltuender Offenheit den Übeln an die Wurzel, nennt die Dinge beim Namen, bricht den Stab über die unhaltbaren Erziehungsmethoden — und auch über die verfloſſene materialiſtiſch-individualiſtiſch-intellektualiſtiſche Weltanſchauung ſamt allen ihren Folgen. Ein großes und unbeſtreitbares Verdienſt, das noch geſteigert wird durch den überlegenen weiten Blick und die überzeugende ſachliche Ruhe. Aber Waetzoldt geht weiter. Er klagt nicht an, zeigt Schwächen, reißt nieder aus Freude an der Negation, er baut auf, gibt Wege, ja er ſtellt ſogar ein bis ins einzelnſte gehendes Programm mit genauen Lehrplänen auf. Er erkennt, daß die Reform nicht von oben, vom grünen Tiſch, ſondern von unten kommen muß, geht von der Einheitsſchule aus und krönt ſein glänzend durchdachtes Volksgebäude mit den Meiſterateliers. Eine ſinnvolle Methode des ſtufenweiſen Aufſtiegs, der Handwerk und Kunſt als gleichberechtigte Tätigkeiten nebeneinander beſtehen läßt, ſoll Kunſt und Künſtlern in gleicher Weiſe dienen. Die Fülle der Gedanken, die Waetzoldt in immer neuen praktiſchen Vorſchlägen gipfeln läßt, kann unmöglich auch nur genannt werden.

Die Folgerung, die ich aus der jetzigen Umſtellung ziehe (Hinweis auf den neuen Übermenſchen), teilt Waetzoldt nicht. Ihm liegt ein näheres Ziel: Durchſetzung des einheitlichen Bildungsgedankens, Überbrückung von Gegenſätzen, Benutzung der Kunſt als Mittel zum Wiederaufbau. Es kann ſein, daß wir, die wir von dem „neuen Geiſte“ mehr erwarten, irren, daß das Blinkfeuer des kosmiſchen Willens nicht mehr als eine Verheißung war. Aber auch im anderen Falle wäre die Verwirklichung von Waetzoldts Reformplänen eine Tat, denn er hat das Zeug eines wirklichen Politikers (Kunſtpolitikers), der nur dann etwas taugt, wenn er nicht an den elenden „gegebenen Verhältniſſen“ hängt, zwar mit ihnen rechnet, aber nur, um ſie für das notwendig Gewollte und als kommend ſicher Erkannte umzugeſtalten; zu beſeitigen, zu vernichten, wenn es der Zwang erfordert.

Ein, auch für den Hiſtoriker wertvoller, zweiter geſchichtlicher Teil rollt das Entſtehen der in jeder Beziehung unhaltbar gewordenen ſtaatlichen Kunſtpflege auf. Man iſt dankbar erſtaunt über die Fülle vernünftiger Ideen im 17. und 18. Jahrhundert und findet auch hier wieder einmal mit großer Genugtuung beſtätigt, daß wir in dem Augenblick, wo wir (Europa) es ſo herrlich weit gebracht zu haben ſchienen, von Gott und Geiſt verlaſſen waren. V. C. Habicht.

[1] Vgl. W. Waetzoldt, Gedanken zur Kunſtſchulreform. Leipzig 1921. Quelle & Meyer.

Sammlungen

Die Neuordnung der Erfurter Sammlungen

Im Dezember 1920 wurde im Hauptgeſchoß des Angermuſeums die von Direktor Dr. Kaesbach von Grund aus umgeſtaltete und neugeordnete ſtädtiſche Gemäldegalerie eröffnet. Die im weſentlichen von Direktor Redslob in jahrelanger Arbeit ſehr geſchickt zuſammengeſtellten Beſtände kommen nun erſt voll zur Geltung und Wirkung, nachdem durch bauliche Veränderung und neue Ausſtattung brauchbare Räume geſchaffen worden ſind. An einen den Erfurter Künſtlern gewidmeten Saal ſchließt ſich auf der Straßenſeite eine Reihe von Kabinetten an, in denen verſucht worden iſt, vom ſpäten 18. Jahrhundert an einen Eindruck von der hiſtoriſchen Abfolge der neueren Malerei in Deutſchland zu geben. Für den Raum des 20. Jahrhunderts

konnte noch kurz vor Weihnachten dank der Beihilfe hochherziger Stifter die schöne Rohlfs-büste des Erfurter Bildhauers Hans Walther erworben werden, die bereits im letzten Sommer auf der Düsseldorfer Ausstellung berechtigtes Aufsehen erregte. In den nach dem Hof gelegenen Räumen soll entsprechend der Folge der Gemäldekabinette die Handzeichnung gebracht werden. Zunächst aber können hier dank der Freigebigkeit der Direktion der Nationalgalerie in Berlin über 100 Zeichnungen und Aquarelle von Menzel gezeigt werden, von denen das Museum 30 als dauernde Leihgabe behalten darf. — Um dem Besucher den Übergang von dem Alltag der Straße zum genießenden Betrachten der Kunstwerke zu erleichtern, wird er in dem Eingangsraum zunächst anschaulich in die monumentale Vergangenheit Erfurts eingeführt. Hier wird durch eine Ausstellung von Modellen und alten Ansichten ein vorläufiger Ersatz für das noch zu schaffende historische Stadtmuseum geboten. Um weite Kreise der Bevölkerung auf die Schönheiten ihrer Vaterstadt und die bedeutende kulturelle Vergangenheit Erfurts nachdrücklich hinzuweisen, veranstaltet auf Anregung von Dr. Kaesbach der Verein für Kunst und Kunstgewerbe im Januar und Februar eine Vortragsfolge „Alt Erfurt" mit folgendem Programm: 15. Januar. Architekt Karl Meinhardt-Erfurt: „Das mittelalterliche Stadtbild Erfurts." 22. Januar. Dr. Werner Noack-Erfurt: „Dom und Severi." 29. Januar. Prof. Dr. Adolph Goldschmidt-Berlin: „Der Wolfram im Erfurter Dom und die romanische Skulptur." 5. Februar. Prof. Dr. Wilhelm Pinder-Leipzig: „Die Pietà des Ursulinerklosters und die gotische Skulptur." 11. Februar. Dr. Max Sauerlandt-Hamburg: „Die Erfurter Renaissancekanne im Kunstgewerbemuseum Berlin und das Kunstgewerbe der Renaissance und späterer Epochen." 19. Februar. Dr. Friedrich Schulze-Maizier-Erfurt: „Erfurter Geistesleben am Ausgange des Mittelalters: Crotus Rubianus, Meister Ekkehard, Martin Luther." 26. Januar. Dr. Walter Kaesbach-Erfurt: „Erfurter Kunst und Museumsfragen." Eine Wiederholung der Vorträge in der Volkshochschule soll sie auch minderbemittelten Kreisen zugänglich machen. N.

Stiftungen

Die schottische Nationalgalerie zu Edinburg ist kürzlich in den Besitz eines stattlichen Vermächtnisses gelangt, das ihr der Musikhistoriker John Kirkhope hinterlassen. Daraus hat die Sammlung einen Zuwachs von 44 Gemälden und 50 Werken graphischer Kunst erhalten, die am Weihnachtstage zum erstenmal öffentlich ausgestellt worden sind. Unter den Bildern sind es neben Arbeiten moderner Holländer und Franzosen vor allem Meisterwerke aus der Schule von Barbizon, die den Wert des Vermächtnisses bestimmen. Man findet in dieser Sammlung sechs bedeutende Arbeiten von Corot, vier Gemälde von Monticelli, Bilder von Daubigny, Troyon, Diaz und außerdem zwei Gemälde von Fantin-Latour. Unter den Bildern der modernen Holländer werden Arbeiten von Bosboom und Maris besonders gerühmt. — Die graphische Abteilung vereinigt eine Anzahl der bekanntesten englischen Schabkunstblätter in ausgewählten Abdrücken und seltenen Plattenzuständen. — Auch dem finnischen Nationalmuseum in Helsingfors ist eine bedeutende Stiftung zugefallen. Der in Kuokalla lebende 78jährige russische Maler J. E. Repin hat dem finnischen Staat seine prachtvolle Gemäldesammlung übergeben, die demnächst im Nationalmuseum ausgestellt werden soll.

Bremen

Der von Professor Kleinhempel veröffentlichte Jahresbericht des Gewerbemuseums 1919/20 enthält folgenden Abschnitt über die Kunstgewerblichen Sammlungen:

„Da auch in diesem Jahr die Leitung der Sammlungen einem selbständigen Direktor noch nicht übertragen wurde, muß auch diesmal ein eingehender Bericht noch zurückgesetzt werden. Jedoch sei gesagt, daß die Pflege der Sammlungen auf das sorgfältigste wahrgenommen und ansehnliche Erwerbungen trotz der Knappheit der Mittel bewirkt wurden."

Die „auf das sorgfältigste wahrgenommene Pflege der Sammlungen" bestand lediglich darin, daß weitere Museumsbestände in schändlichster Weise magaziniert wurden, um Raum zu schaffen für die Kunstgewerbeschule, worüber Dr. Roßmann in einer öffentlichen Bürgerschaftssitzung berichtete: „Nur fünf bis zehn Schüler und noch weniger als fünf besuchen die überwiegende Zahl der Fachklassen, und davon sind noch nicht zwei Prozent handwerksmäßig vorgebildet."

Die von Kleinhempel „bewirkten ansehnlichen Erwerbungen" sind sieben künstlerisch gänzlich wertlose Gegenstände aus der in Altona aufgelösten Kriegsmetallsammelstelle (drei Mörser, ein Kochtopf, eine Messingschüssel, ein Türklopfer und eine Ofentüre) und eine in Westfalen erstandene Haustür.

So wird heutzutage noch ein Jahresbericht frisiert, wie man früher Heeresberichte frisierte. Wenn die weiteren Ausführungen von Klein-

hempel, die sich nur noch mit seiner Schule befassen, ebenso der Wirklichkeit entsprechen wie der Passus über die Sammlungen, so würde es sich für die Bremer Steuerzahler wirklich empfehlen, die Sache einmal genau nachzuprüfen und die Existenzberechtigung dieses Instituts zur Diskussion zu stellen. Die Kunst, auf die es für uns allein ankommt, würde jedenfalls keinen Verlust leiden, wenn Kleinhempel und sein Stab sich einer anderen (nur keiner musealen) Tätigkeit widmeten. R.

Haag

Das „Gemeentemuseum voor moderne Kunst" im Haag (Zeestraat) hat im Laufe des Jahres 1920 seine Bestände beträchtlich erweitert. Unter den Neuerwerbungen befinden sich auch einige Werke von deutschen Künstlern und zwar von Kokoschka und Schmidt-Rottluff.

Haarlem

Dem „Frans Hals-Museum" wurden nachfolgende Leihgaben überlassen: Jacob Gerritsz. Cuyp: Porträt der Adriana Pannier; Jan Lievens: Die Mutter von Rembrandt; David Rijckaert: Liebeserklärung; Jacob van Ruysdael: Vijverberg im Haag; Dirck van Santvoort: Porträt der Eva Bicker; Jan Steen: Bathseba.

Karlsruhe

Als Vorspiel zur völligen Neugestaltung der Karlsruher Kunsthalle ist vor kurzem das Thoma-Museum eröffnet worden, an dessen Aufstellung Dr. Storck, der Nachfolger Thomas in der Leitung der Sammlung, einige Veränderungen vorgenommen hat. Doppelte Gebundenheit setzte der Arbeit des Museumsmannes bei dieser Aufgabe natürliche Grenzen; die Raumeinteilung der Säle blieb als festes Gerüst und die Knappheit der materiellen Mittel verlangte möglichste Einfachheit im technischen Aufwand der Herstellungsarbeiten. Erstaunlich ist es, was trotz dieser Fesseln durch teilweise nur kleine Veränderungen erreicht wurde. Zunächst wurde das schmutzige Olivgrün der alten Wandbespannung mit Leimfarben in einfachen und ungebrochenen Tönen übermalt, wodurch die koloristischen Werte der Werke Thomas überraschend gesteigert werden. Ein klares Gelb als Wandfarbe im ersten Saal macht die Bilder im Gesamten heller und holt selbst die feinsten Nuancen der Töne hervor, ein warmes, doch sachliches Rostrot im zweiten Saal isoliert jedes einzelne Bild, unterstreicht es gleichsam ohne den räumlichen Zusammenhang des Saales zu zerreißen. In dieser Synthese von Hervorheben des einzelnen Bildes und Zusammenschließen der räumlichen Beziehungen im Gesamten liegt das Geheimnis der organischen Tönung von Galerieräumen.

Neben diesem rein ästhetischen Gewinn ist durch möglichst chronologische Anordnung der Werke in der Folge der Säle die künstlerische Entwicklung Thomas eindringlich und allgemein verständlich zur Anschauung gebracht. Im ersten Saal die Werke bis zur römischen Zeit, im zweiten Saal spätere Werke, die die Wendung Thomas zum Mythologischen veranschaulichen, und spätere Landschaften; als erfreulicher Zuwachs erscheint eine Bernauer Landschaft von 1918, die die Stadt Karlsruhe als Leihgabe überlassen hat. Studien, die an den schmalen Wänden des jeweiligen Saales angebracht sind, begleiten in chronologischer Folge die großen Werke und bieten so auch einem weiteren Betrachterkreis Einblick in den Schaffensprozeß des Künstlers. Während es sich bei der Neuordnung in den beiden ersten Sälen meist nur um kleinere Veränderungen handelt, wirkt die neue Anordnung der Studien und Zeichnungen in dem letzten Saal förmlich wie eine Erlösung, und man erkennt erst jetzt die besondere Bedeutung dieser Werke, in denen sich das Wesen der Kunst Thomas am stärksten spiegelt. Hier bietet der Elfenbeinton der Wandbemalung den idealen Hintergrund für Zeichnungen und Studien. Straff zusammengefaßte Gruppen und eine harmonisch ausgeglichene Verteilung auf den Wandflächen gestalten den Gesamteindruck einheitlich und lassen zugleich jedes einzelne Werk als solches zur Wirkung kommen. Ein Bildnis (Cella Thoma), das in diesem Saal als Leihgabe ausgestellt ist, gehört in seiner festen Struktur der formalen Gestaltung, in dem sinnlich-unmittelbaren Klang und der inneren Lebendigkeit der Farben und im Psychischen zu Stärkstem, was Thoma je geschaffen hat. Es wäre sehr zu wünschen, daß dieses Werk, das in seinen menschlichen Beziehungen ganz besonders alle Möglichkeiten der Kunst Thomas in sich schließt, die Räume des Museums nicht mehr verläßt.

Am zweiten Weihnachtsfeiertag wurden die von Dr. Storck neugestalteten Säle altdeutscher Malerei der badischen Kunsthalle eröffnet. Die Neugestaltung, die die Schätze der Sammlung zum erstenmal ins rechte Licht rückt, und durch welche die Karlsruher Kunsthalle mit einem Schlage sich als eine der wichtigsten Sammlungen altdeutscher Malerei erweist, bedeutet zugleich eine Etappe von prinzipieller Bedeutung in der Geschichte des deutschen Museumswesens. Ein ausführlicher Bericht wird folgen. H. C.

Neapel

Der königliche Palast ist nun definitiv zum Sitze der Nationalbibliothek und der Col-

lection di Sangro bestimmt worden. Außerdem sollen die Prachträume wie bisher dem Publikum an bestimmten Tagen zugänglich sein. Es ist mit Freude zu begrüßen, daß das ursprüngliche Projekt, im Palaste die archäologischen, mittelalterlichen und modernen Sammlungen unterzubringen, fallen gelassen wurde. Der Palazzo di Capodimonte wird das Museum der Geschichte und Kunst Neapels beherbergen. L. P.

New York

Das Metropolitan Museum hat kürzlich eine große, etwa 25000 Nummern umfassende Sammlung von Exlibris zum Geschenk erhalten, die u. a. auch die aus den Büchern des Klosters zu Buxheim enthält, die Hilprand Brandenburg von Bibrach gegen 1475 dem Kloster als Gabe überwiesen hatte. Ein weiteres Exlibris von besonderer Bedeutung ist das von Beham für Hector Pomer geschnittene. — Die Gemäldesammlung des Museums ist um Zurbarans „Schlacht Las Navas de Tolosa" aus dem Karthäuserkloster zu Xeres bereichert worden.

Das Museum sieht sich einem Defizit von $ 50000 gegenüber, weil seine Einnahmen für Verwaltungszwecke den immer steigenden Ausgaben nicht entsprechen, und die Stadt nur einen verhältnismäßig kleinen Beitrag leistet. Die „Treuhänder" des Museums wenden sich deshalb an das Publikum und bitten um Hilfe. Da Männer wie Morgan unter diesen Treuhändern zu finden sind, ist ein solcher Bittgang an das von Kriegsgewinnlern und Weltbankiers ausgeraubte Publikum zum mindesten eigenartig und wenig taktvoll. Wer freilich kann heutzutage noch Takt erwarten. Stiftet einmal einer der Milliardäre ein oder mehrere Bilder und andere Kunstwerke, die zu erwerben ihm seine Mitbürger und Mitmenschen, nolens volens redlich geholfen haben, dann müssen die Trabanten das mit Posaunenstößen urbi et orbi verkünden und weise Betrachtungen anstellen, wie wertvoll die Herren Milliardäre doch eigentlich für den Hochstand der Kultur seien (wenn sie oft genug auch stillschweigend dem Hungertode lebender Künstler zusehen!). Und nun gehen diese Herrschaften mit dem Hut in der Hand beim großen Publikum betteln! Wenn das nicht unwürdig ist!

In diesem Zusammenhang schlägt übrigens Joseph Pennell vor, das Museum sollte sich der Kunst der Gegenwart öffnen und moderne Ausstellungen in seinen Räumen veranstalten, dann würde es das Publikum auch ganz anders unterstützen.

Im Brooklyn Museum waren kürzlich einige moderne deutsche Bilder aus Privatsammlungen ausgestellt, darunter Leibls „Schauspieler" aus der Stransky-Kollektion, Uhdes „Lesendes Mädchen", Trübners „Wächter"; dazu eine Alpenlandschaft Segantinis. F.

Nürnberg

Der Neubau des Germanischen Museums hat eine weitere Etappe vollendet. Unter der Leitung des neuen Direktors, Dr. Zimmermann, konnten bereits am 12. Dezember die Ehrenhalle und das obere Geschoß des Neubaus am Kornmarkt der Allgemeinheit zugänglich gemacht werden. Die in diesen Räumen angewandte Methode der Ausstellungen findet in Fachkreisen allgemein Zustimmung und scheint von durchaus modernem Geiste getragen zu sein; denn es ist versucht worden, die Epochen stilistisch in einem weiteren Rahmen zusammenzufassen und die Hauptgebiete der hohen Kunst durch Hinzunahme ergänzender Gruppen im Sinne eines Kulturganzen zu beleben. n.

Rom

Das hiesige Nationalmuseum hat eine in Ägypten gefundene, aus römischer Zeit stammende goldene Miniaturgruppe der drei Gottheiten Isis, Horus und Nephthys angekauft.

In der kürzlich von dem Nationalen Museum erworbenen Marmorstatuette des dozierenden Christus hat Professor Amelung eine mit Ausnahme des geänderten Kopfes genaue Replik der von Bryaxis für Alexandrien geschaffenen Statue des Serapis erkannt.

Zum Generaldirektor der päpstlichen Museen wurde — wie bereits mitgeteilt — nach dem Ableben des Bildhauers A. Galli der bisherige Direktor des Museo Gregoriano Commendatore Dr. Bartolomeo Nogara vom Papste ernannt. Alle wissenschaftlichen Kreise begrüßen diese Ernennung mit wahrer Freude. Wenn je das Wort vom richtigen Manne am richtigen Platze Geltung hatte, so ist es hier der Fall. Endlich steht an der Spitze dieser herrlichen Sammlungen ein Mann, der mit einer großen Bildung die Einsicht einer weiteren Entwicklung und notwendigen Anpassung der ihm unterstehenden Sammlungen an die neue Zeit und deren Forderungen verbindet. Commendatore Nogara, der vor ungefähr fünfzig Jahren in Bellano am Comersee das Licht der Welt erblickte und ein Schüler von G. Lattes in Mailand war, bekleidet die Würde des Präsidenten der accademia pontificia di archeologia und ist ordentliches Mitglied des deutschen archäologischen Instituts und der accademia di S. Luca. Von seiner Energie kann man das Beste erwarten, wie schon die von ihm unter

sehr schwierigen Bedingungen mustergültig durchgeführte Neuordnung des Museo Gregoriano zur Genüge beweist.

In Regierungskreisen geht man mit der Idee um, das Unterstaatssekretariat der schönen Künste mit einem eigenen Budget autonom zu machen. Die kompetenten Kreise erwarten von einer solchen Selbständigkeit einen großen Aufschwung des Ressorts.

In der Abgeordnetenkammer hat sich unter dem Vorsitze des onorevole Marangoni eine Gruppe der „amici dell'arte" gebildet.

Zum Assessor (Stadtrat) der neugewählten römischen Gemeindevertretung wurde der frühere langjährige staatliche Generaldirektor der Altertümer und schönen Künste und jetzt erster Direktor des italienischen archäologischen und kunstgeschichtlichen Instituts, Corrado Ricci (geb. 1858 in Ravenna), gewählt. Er übernimmt das gerade in Rom so überaus wichtige Ressort der schönen Künste, das jedenfalls in seinen Händen aufs beste geborgen ist.

Die Bibliothek des deutschen archäologischen Instituts ist von den italienischen Behörden dem hierzu seitens des Generalsekretariats in Berlin bevollmächtigten Prof. W. Amelung übergeben und vorläufig im Hause der evangelischen Gemeinde in via Toscana untergebracht worden. Alle wissenschaftlichen Kreise Roms harren mit Ungeduld der endlichen definitiven Aufstellung dieser unentbehrlichen Bibliothek. Leider ist die Platzfrage noch immer nicht gelöst.

Es ist der Vorschlag aufgetaucht, in der sogen. Sala del Concistoro des Palazzo Venezia alle erreichbaren Fragmente der Ara Pacis aufzustellen und man schmeichelt sich in der Hoffnung, daß außer Österreich und dem Vatikan auch Frankreich die in seinem Besitze befindlichen Fragmente herausgeben wird. L. P.

Venedig

Für die hiesige internationale Galerie wurden folgende Ölgemälde erworben: K. X. Roussel, „Silen"; Charles Guérin, „Das Damenbad"; Umberto Moggioli, „Frühling"; Pierre Besrodny, „S. Margherita-Platz"; Emma Ciardi, „Die Säule Nelsons". Von Skulpturen: Jan Stursa, „Sulamit Rahu"; Henryk Kuna, „Mädchenkopf"; Nicola D'Antino, „Mädchen mit Amphora". Ferner wurden Radierungen und Lithographien angekauft von: James Ensor, Emile Claus, Odilon Redon, Felix Vallaton, T. A. Steinlen; Benvenuto Disertori, Alfred Delaunois und Paul Artot. B.

Ausstellungen

Amsterdam

Nach der Ausstellung von „La Section d'or Paris" hat das „Stedelijk Museum" zur Zeit zwei große Säle für die Bilder von „La jeune Peinture française" zur Verfügung gestellt. Die bedeutendsten Künstler dieser neuen Gruppe sind die nachfolgenden: André Favory mit einem im durch Renoir temperierten Rubens-Stil gemalten „Hommage à Rubens". Charles Guerin mit zwei auch wieder an Renoir erinnernden Werken: „Lecture" und „Jeune fille au chapeau". Pierre Girieud mit „Bacchante" und zwei Tulpenstilleben, die auf Paul Gauguin zurückzuweisen scheinen. Auguste Chabaud mit „Piocheurs de vigne", „Meules de paille derrière cyprès" und „Nature morte". André Lhote, dessen „La convalescente" der Cicerone 1920 auf S. 751 brachte, mit „Port", „Paysage français" und „Jardin". Lhote zeigt hier eine auffallende Verwandtschaft mit dem Zöllner Rousseau. Henri de Waroquiez, der von Cézanne kommt, mit „Entrée de la Ville d'Entrevaux", „La grande place d'Entrevaux" und „Le Palais Royal et Santa Maria della Salu". Jean René Durey mit „Nature morte" und „Paysage". Raoul Dufy mit „Entrée de jardin", „Panorama" und „Jardin public à Hyères", alles unter van Goghschem Einfluß. Paul Signac, der in diesem nachimpressionistischen Milieu fremdartig berührt, mit „Le remorqueur", „Antibes le Balion" und „St.-Tropez". Félix Valloton mit „Femme nue de dos". Simon-Levy (ein Porträt von ihm findet man im Cicerone 1920 auf S. 752) mit „Nature morte", „Portrait dame en brun No. 1" und „Portrait sur canapé rouge No. 2". Marcel Gaillard mit „Le rocher". Charles Adolphe Bischoff mit „Femme au Madras", „La porcherie au Printemps" und „Nature morte, cruche et bol bleu". Suzanne Valadon, das Porträt einer Frau mit einem Kinde vom Salon d'Automne wurde den Lesern des Cicerone 1920 auf S. 817 vorgeführt, mit „Jeux (Nu)". Henry Ottman mit „Les bateaux de pêche au Croisic" und „Le quai Malakoff à Nantes". Charles Camoin mit „La tasse de café" und „Nature morte". Endlich Gernez mit „Honfleur" und „Nature morte".

Große Persönlichkeiten, die innerlich so stark sind, daß sie sich von jeder Manier lossagen müssen und nur sich selbst sein können, wie die führenden Franzosen Picasso, Léger, Braque, Matisse, Derain vermißt man auf dieser Ausstellung schmerzlich. Den Gesamteindruck dieser Ausstellung kann man am besten präzisieren, wenn

man diese französischen Maler zweiten und dritten Ranges mit gleichwertigen deutschen Künstlern vergleicht. Bei uns vielfach ein Um-jeden-Preis-anders-sein-wollen, um nicht nur das Publikum, sondern auch sich selbst über die verzweifelt innere Lage hinwegzutäuschen oder zu bluffen. Dort ein zaches Festhalten an der „großen" Tradition", bis zur Manier, ja sogar ein bewußtes Zurückgreifen auf längst vergangene Traditionen, wie die „Entéléchie" von Paul Serusier, die ausgesprochen mittelalterlich anmutet oder die „Bacchante" von Pierre Girieud, die an nordische Renaissancemalerei aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erinnert. Über die im Rubens-Stil gemalten „Hommage à Rubens" von André Favory war oben die Rede. In der Farbengebung fällt der Unterschied noch mehr auf. In Deutschland werden einem die Farben häufig wie Handgranaten ins Gesicht geschmissen oder wie gellende Schreie in die Ohren geschmettert. Die französischen Farben sind nie frech und laut, sondern still, vornehm, eher preziös, häufig prätentiös. Die Linien sind auf deutschen Gemälden dieser Klasse im allgemeinen mit großen, roten Bauernpratzen auf die Fläche gehauen. Der Franzose hat feine Hände von einer Blässe, die häufig morbid ist, mit spitzen, wohl gepflegten Fingern und immer eleganten Bewegungen.

Hiermit soll aber keine Wertung gegeben, sondern nur Tatsächliches festgestellt sein.

Der Verein „Kornscheuer" wird demnächst in Holland eine Ausstellung von moderner deutscher Kunst veranstalten. Balet.

Berlin

Im Kupferstichkabinett ist jetzt als Fortsetzung einer Reihe von Ausstellungen, die vor einigen Monaten mit einem historischen Überblick über den Holzschnitt begonnen wurde, die Radierung in Musterbeispielen zusammengestellt. Diese Ausstellung verdient in mehrfacher Beziehung der weitgehendsten Beachtung, denn sie bietet nicht nur einen in dieser Form noch nie gezeigten Einblick in die Entwicklung dieser graphischen Technik von ihren Anfängen bis zu der Produktion unserer Tage, sondern sie vergegenwärtigt dies auch in so hervorragenden Exemplaren, wie man sie sonst nicht so leicht zu Gesicht bekommt. Das Kupferstichkabinett hat von seinen Schätzen das Wertvollste ausgesucht; und mancher Besucher wird hierdurch wohl angeregt werden, sich mit den Mappen des Kabinetts näher zu beschäftigen.

Über das Wesen und die Geschichte der graphischen Künste, für die in den letzten Jahrzehnten seit ihrem erneuten Aufschwunge — besonders in Deutschland — ein erhöhtes Sammlerinteresse entstanden ist, ist der Laie im allgemeinen so gut wie gar nicht unterrichtet. Die Ausstellungen des Kupferstichkabinetts wollen nun diesem Übelstande abhelfen. Zum näheren Verständnis des Dargebotenen werden kleine Führer in Form von Kompendien herausgegeben, die im Verlage von Bruno Cassirer erscheinen. (Über den Holzschnitt schrieb Curt Glaser ein Bändchen.) Max J. Friedländer hat nun einen kurzen Leitfaden über die Radierung verfaßt, der — wie alle Schriften dieses genialen Gelehrten — durch seine prägnante Diktion ein klassisches Werkchen von höchstem Werte darstellt. Mit wenigen Worten werden die Hauptmeister charakterisiert, aber jeweils derart, daß sich das ganze Bild ihrer Wirksamkeit im Verhältnis zur Gesamtentwicklung enthüllt. Was Friedländer einleitend über das Wesen und die Technik der Radierung schreibt, ist mit so klaren und schlichten Worten wohl noch nicht gesagt worden. Das mit 18 Abbildungen geschmückte Bändchen wird auch all denen, die die Berliner Ausstellung nicht sehen können, ein lehrreicher Leitfaden sein.

Die Ausstellung beginnt mit Hopfers Bildnis Kaiser Karls und führt uns so zu dem mutmaßlichen Entstehungsorte der Radierung, deren ältesten Repräsentanten das Baseler Museum in einer 1513 datierten Arbeit des Uro Graf als Unikum bewahrt. Daniel Hopfer und seine beiden Söhne gingen von der Waffenätzung aus und kamen so auf die Eisenradierung, die sie hauptsächlich zu dekorativen und ornamentalen Ätzungen benutzten. Dürer wandte die neue Technik in fünf Blättern an, gab sie dann aber wieder auf, nachdem er in der „Kanone" (1518) seine bedeutendste Arbeit hierin geleistet hatte. Aber schon 1512 schuf er als der erste drei Platten mit der „kalten Nadel"; die Zeit schien jedoch für die Reize und Feinheiten dieses Verfahrens noch nicht reif und so blieben denn diese Versuche Dürers eine Episode. Dürers Nachfolger schufen nur vereinzelt Radierungen, erst als die Landschaft von Künstlern wie Altdorfer und Hirschvogel mehr gepflegt wurde, wurde die Ätzung, die die Feinheiten der perspektivischen Form besser als der Grabstichel wiedergab, eifriger geübt. Lucas van Leyden verbindet erstmalig Radierung und Stich und hat somit in der Entwicklungsreihe besonders genannt zu werden. Im Norden erlebt sodann mit Rembrandt die Radierkunst ihren nie mehr überschrittenen Gipfelpunkt. Die Ausstellung weist Rembrandtsche Blätter von unerhörter Schönheit auf, aus denen das ganze Können dieses unübertroffenen Meisters spricht. So ver-

läuft die Linie weiter, gibt von den Italienern — deren große Meister wie Raffael, Tizian, Correggio usw. sich nie mit der Radierung befaßt haben — gute Beispiele und wendet sich in der neuen Abteilung der vielseitigen Produktion des 19. und 20. Jahrhunderts zu, die von den Meistern von Fontainebleau neue Anregungen empfängt. Meryons monumentale Schöpfungen ragen einsam hervor. Es folgen die Impressionisten mit Manet an der Spitze. Die Engländer bilden eine Gruppe für sich und ragen besonders durch die Qualität ihrer Drucke hervor. Die Neuzeit gibt dann ein so mannigfaltiges Bild, daß sich der Eindruck nicht in wenigen Worten zusammenfassen läßt. Besonders in Deutschland regt es sich überall; Liebermann, Corinth, Slevogt, Pechstein, Purrmann, Heckel, Kirchner — jeder Name bedeutet ein besonderes Programm, zeigt aber, daß die besten Kräfte am Werke sind, um die Radierung zu neuen Gipfelpunkten zu führen.

Dr. K. Sch.

Genf

Kurz nach Weihnachten ist in Genf eine große internationale Kunstausstellung eröffnet worden, deren eigentlicher Anlaß die Tagung des Völkerbundes in der Hauptstadt der französischen Schweiz gewesen ist. Über diese Ausstellung, die zum erstenmal die Kulturnationen Europas einschließlich der besiegten Staaten auf der Plattform des Geistes und der Kunst zusammenführte, ist in der deutschen Presse so gut wie gar nichts verlautet. Um so mehr begrüßen wir die Tatsache, daß wir in der Lage sind, aus der Feder unseres geschätzten Mitarbeiters Theodor Däubler im nächsten Heft einen eingehenden Bericht über die Genfer Internationale zu veröffentlichen, der die kritische Endsumme dieser Kunstschau in scharfgeprägten Worten umreißt.

Mannheim

Eine Ausstellung Mannheimer Künstler in der Kunsthalle verschafft einen Überblick über die Tätigkeit gegenwärtiger Mannheimer Maler. Sie gibt sich als ein Spiegelbild moderner Kunstströmungen von steriler Thoma-Nachahmung (Wilhelm Süs) bis zu einem zahmen und mehr sekundären Expressionismus, der mit geistlosen und billigen Mitteln das Publikum besticht. Wirklich erfreulich — und das in der Tat in hohem Maße — sind nur die Arbeiten von Dillinger, dessen straffe Aquarelltechnik schon jetzt in Mannheim vielfach nachgeahmt wird, und Graphik von H. Waldschütz, die bei der Darstellung von Schwarzwaldlandschaften in produktiver Weise Anregungen aus der älteren topographischen Lithographie verarbeitet. Daneben wird die Aufmerksamkeit angezogen durch äußerlich unscheinbare und kleine Bilder von Esperstedt, in denen sich kristallinische Sachlichkeit des Sehens mit natürlichem Gefühl für die Form verbindet. Die künstlerische Kraft ist erstaunlich, und es bewährt sich der Satz, daß die Anspruchlosen oft zugleich die Anständigen sind.

Im neugegründeten „Kunsthaus", das von H. Tannenbaum geleitet wird, sieht man eine Sammlung von Gemälden und Graphik von Waldschmid, Kaiserslautern. Hier erlebt man Überraschungen, denn es erscheint eine plötzlich auftauchende, in sich geschlossene künstlerische Gestalt, die durchdrungen von stark sozialem Pathos sich abseits von den großen Zentren der Kunst mit elementarer Ehrlichkeit in Gesinnung und Formung entwickelt hat. Man wird auf Waldschmid zu achten haben.

H. C.

Wien

Die Ausstellung der Architekturzeichnungen aus der Kupferstichsammlung der Nationalbibliothek. In den schönen Empireräumen des Friedrichspalais, in denen nun die Schätze der Kupferstichsammlung und der Albertina vereinigt werden sollen (s. Cic. Heft 21), wurde als ein verheißungsvoller Beginn eine Ausstellung von Architekturzeichnungen veranstaltet. Mit Ergänzung einiger Blätter aus der Albertina gibt sie eine Auswahl aus einem Bestande von ungefähr 3000 Blättern der ehemaligen Hofbibliothek, der an Bedeutung der gleichartigen Sammlung der Uffizien kaum nachsteht, und diese besonders für das 17. Jahrhundert ergänzt. Der Hauptbestand an italienischen Zeichnungen geht auf den geographisch-topographischen Atlas des bekannten 1757 verstorbenen Sammlers Ph. Freiherrn v. Stosch zurück, und enthält vor allem eine große Anzahl von Borominizeichnungen, ferner solche von Bernini, Galli, Bibiena, M. Ferrabosco, Maderna, Peruzzi, Rainaldi, Sacchetti, G. und A. da Sangallo u. a. (Der erste Teil eines kritischen Kataloges von Hermann Egger ist 1903 erschienen.) Ein anderer Teil der Sammlung ist für die österreichische Architekturgeschichte von höchster Bedeutung und umfaßt vorzüglich Pläne und Entwürfe für die Bauten des Hofes (von Fischer v. Erlach, Hildebrand, Jadot de Villelissey, Pacassi, Hohenberg), daneben sehr interessante Entwürfe russischer Barockbauten (Carlo Rastrelli). In der gegenwärtigen Ausstellung sind außer den Bauentwürfen der genannten noch im besonderen Entwürfe für Deckenausstattungen von Kirchen und Palästen, Theaterprojekte und Dekorationen sowie die bekannte Ansicht des alten Petersplatzes von Heemskerk hervorzuheben. Zu dieser Ausstellung ist als 19. Bändchen der von

der ſtaatlichen Lichtbildſtelle herausgegebenen „Öſterreichiſchen Kunſtbilder“ eine kurze Zuſammenfaſſung der Geſchichte der Sammlung von Dr. A. Stix und eine Einführung in das Weſen der architektoniſchen Handzeichnung an Hand ausgewählter Tafeln von Dr. D. Frey erſchienen. H. G.

Von Künſtlern und Gelehrten

Direktor Prof. Fritz Roeber, der ſeit Jahren an der Spitze der Düſſeldorfer Staatlichen Kunſtakademie ſteht, tritt am 1. April von der Leitung dieſer Anſtalt zurück. Der 69jährige Direktor iſt ein Opfer des Zwangspenſionierungsgeſetzes geworden. Über die Nachfolgeſchaft, die von einſchneidender Bedeutung für die weitere Entwicklung der rheiniſchen Kunſtmetropole ſein wird, verlautet zunächſt noch nichts. — In Dresden iſt der bekannte Porträtmaler Prof. Paul Kießling, Ehrenmitglied der Sächſiſchen Akademie der Künſte, im Alter von 85 Jahren tödlich verunglückt. — Prof. Tierſch, der ausgezeichnete Direktor der Halleſchen Kunſt- und Gewerbeſchule, ſoll demnächſt die Leitung der Königsberger Kunſtakademie übernehmen, nachdem Peter Behrens eine ähnliche Berufung kürzlich abgelehnt hat. — Dr. Erich Grill iſt als Nachfolger des in den Ruheſtand getretenen Prof. Dr. Weckerling zum Leiter der ſtädtiſchen Sammlungen und der Paulusbibliothek in Worms ernannt worden. — Der Kunſthiſtoriker Dr. Fritz Hoeber, der auch in dieſer Zeitſchrift des öfteren hervorgetreten iſt und der ſich ſpeziell auf dem Gebiete der älteren und neueren Architektur als Schriftſteller hervorgetan hat — von ihm ſtammt unter anderem die monumentale Monographie über Peter Behrens — iſt am 11. Januar im 36. Lebensjahr in Offenbach geſtorben. — Paul Klee hat eine Berufung an das Staatliche Bauhaus in Weimar angenommen und wird demnächſt nach dort überſiedeln. Dieſe Tatſache iſt ein neuer Beweis für die Treffſicherheit bei der Auswahl erſtklaſſiger Kräfte, die Gropius ſeinem zukunftsſtarken Unternehmen zu verpflichten weiß. Auch Oskar Schlemmer, der Stuttgarter Maler und Plaſtiker, ein Schüler Hoelzels und Mitglied der Stuttgarter Vechtgruppe iſt von Gropius nach Weimar berufen worden und hat ſeine Stelle bereits angetreten. (Der Cicerone bringt über Schlemmer ſpäterhin aus der Feder von P. F. Schmidt eine eingehende Würdigung ſeines Schaffens.) — Der Architekt Prof. Hugo Eberhardt, Direktor der Kunſtgewerbeſchule in Offenbach, wurde durch Beſchluß des heſſiſchen Geſamtminiſteriums zum Kunſtbeirat beim Landes-Arbeits- und Wirtſchaftsamt ernannt. — In Perugia ſtarb am 3. Januar im Alter von 77 Jahren Prof. Giuſeppe Bellucci. Er hatte zwar an der dortigen Univerſität den Lehrſtuhl der Chemie inne, ſeine Liebe galt aber den etruskiſchen und prähiſtoriſchen Altertümern. Dieſe Lieblingsſtudien und vor allem ſein Intereſſe an der Demopſychologie Italiens trugen ſeinen Namen weit über die Grenzen ſeines Heimatlandes. — Adolf von Hildebrand, der berühmte Münchner Bildhauer und Vertreter jenes neuen klaſſiſchen Ideales, das heute nur noch wie Erinnerung an längſt vergangene Zeiten anmutet, iſt — 74 Jahre alt — am 17. Januar in München einem Schlaganfall erlegen. Mit ihm iſt zweifellos einer der bekannteſten bildenden Künſtler der Gegenwart dahingegangen. Wieviel von ſeinem Werk in der Zukunft beſtehen bleibt und ob der ihm bei Lebzeiten zugefallene Ruhm von Dauer ſein wird, dieſe Frage erſcheint heute mehr als zweifelhaft. Immerhin ſoll nicht verkannt werden, daß Hildebrand auch an der Erneuerung des architektoniſchen Stiles, die ſpeziell von dem München der ſpäten neunziger Jahre ihren Ausgang nahm, perſönlichen Anteil gehabt hat und daß die von ihm geſchaffenen öffentlichen Denkmäler in München, Straßburg u. a. O. ſich ſchon zu ihrer Zeit inmitten der Verwilderung eines Denkmälergeſchmackes, wie ihn am grauſamſten Berlin bekundete, von dem üblichen Pſeudobarock ſehr weſentlich und angenehm unterſchieden.

Neue Graphik

Deutſche Graphiker der Gegenwart[1]

Ein neues Werk über Graphik, aber in einer von bisheriger Gepflogenheit ganz abweichenden Geſtalt. Nicht auf das Informatoriſche des Textes wird der Nachdruck gelegt, ſondern auf die Tafeln, die in 23 Originalen und 8 Reproduktionen die beſten und führenden Graphiker Deutſchlands vergegenwärtigen. Die Abſicht, alles in Originalen zu bringen, ſcheiterte an äußeren Widerſtänden, die der Eingeweihte als ſelbſtverſtändlich in Rechnung ſtellt; ebenſo wie die Unmöglichkeit, von Kirchner und Marc etwas zu bekommen. Aber die Intention ging auf Spiegelung des ureigenſten Weſens dieſer heute wahrhaft tonangebenden Kunſtart in dem Handſchriftlichen der Originale, und es iſt dem Verlage von Klinkhardt & Biermann zu danken, daß er keine Mühen und Aufwendungen ſcheute, um die Künſtler zu Arbeiten

[1] Kurt Pfiſter, Deutſche Graphiker der Gegenwart. Mit 23 Künſtler-Originalbeiträgen und 8 Reproduktionen. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 1920. (M. 160.—)

für diesen Zweck zu versammeln. Und gegenüber der leider so häufigen Wahllosigkeit bei den graphischen Publikationen ist freudig anzuerkennen, daß die herangezogenen Künstler wirklich eine Auslese der Besten darstellen; daß man demgemäß ein unverfälschtes Bild von unserer Graphik bekommt; und daß, was sich auch keineswegs von selbst versteht, fast alle Blätter ihre Urheber von der besten und charakteristischen Seite zeigen. Einwendungen möchte man gegen die Aufnahme dieses oder jenes Künstlers in den erlauchten Kreis, gegen die Auslassung weniger Wichtigen erheben: doch stört das nicht den Gesamteindruck dieses kostbaren und einzigartigen Werkes, das auch in der buchtechnischen Erscheinung monumental und solide auftritt. Fast zu solide, was den starken Karton der meisten Tafeln betrifft.

Kurt Pfisters Einleitung gibt zwar kein objektives und allseitiges Bild unserer graphischen Produktion, ist aber als ein feiner und geistvoller Essay, als eine Arabeske über das reiche Thema zu werten. Paul F. Schmidt.

In Memoriam Wilhelm Morgner

Als letztes Werk der bedeutsamen und an dieser Stelle bereits gewürdigten Folge hat die Galerie Flechtheim-Düsseldorf kurz vor Weihnachten die dem Andenken Wilhelm Morgners gewidmete Mappe mit sieben Linoleumschnitten größten Formates, die alle dem außergewöhnlich fruchtbaren Jahre 1912 entstammen, herausgegeben. Auch von dieser Mappe sind nur fünfzig Exemplare für Sammler und Kunstfreunde aufgelegt worden, die zum größten Teil bereits durch Subskription vergriffen sein dürften. Die Blätter selbst wurden unter Aufsicht von Georg Tappert, dem Lehrer und Freunde Morgners, mit der Hand abgezogen und von der Mutter des verstorbenen Künstlers signiert und numeriert. Aus diesen Linoleumschnitten aber steht wie in letzter Konzentration die Kraft und Größe dieses Meisters auf, der viel zu jung ein Opfer des Krieges geworden, sich dennoch in der Zukunft als einer der großen bahnbrechenden Neutöner behaupten wird. Mit Recht nennt Theodor Däubler die Werke dieses Künstlers in dem schönen Geleitblatt, das der Mappe beigegeben ist, „eine frühlingshafte Verheißung". Vielleicht aber sind sie — einmal eingespannt in den breiteren Rahmen des geschichtlichen Werdens dieser Zeit — mehr als das, erste Erfüllung einer aus Sehnsucht geborenen Zeugung. Adolf von Hatzfelds „Westfalenballade" aber, die ebenfalls diesem Mappenwerke als Widmung vorangestellt ist, klingt in diesem Zusammenhang doppelt wuchtig, ehern und schicksalhaft. Ein Requiem auf Morgner, den deutschen westfälischen Künstler, das für ihn ein unvergeßliches „In memoriam" bedeutet. Auch die äußere Erscheinung dieser Mappe, die in der Mitte den Holzschnitt „Patroklidom" zeigt und von Richard Schwartzkopf entworfen wurde, paßt sich buchkunsttechnisch dem Sinn dieses schönen und ernsten Werkes vorzüglich an. B.

Neue Bücher

Ludwig Justi, Deutsche Malkunst im 19. Jahrhundert. Ein Führer durch die Nationalgalerie. Mit hundert Abbildungen. Verlag von Julius Bard. Berlin 1921.

Emil Waldmann, Das Bildnis im 19. Jahrhundert. Mit 130 Abbildungen im Text und 24 zum Teil mehrfarbigen Tafeln. Im Propyläen-Verlag. Berlin.

Kurt Pfister, Bruegel. Mit 78 Bildtafeln. Im Insel-Verlag. Leipzig.

Kurt Pfister, Hercules Segers. Mit einer Auswahl seines Werkes in 23 zum Teil mehrfarbigen Lichtdrucken. R. Piper & Co., Verlag. München 1921.

Das stattliche und schön ausgestattete Werk Justis über deutsche Malkunst ist die erweiterte Ausgabe des auch an dieser Stelle bereits gewürdigten kleinen Führers durch die Nationalgalerie und wendet sich weniger an die Gelehrten und Künstler als vielmehr an jenen großen Kreis bildungshungriger Kunstfreunde, denen hier ein Kapitel Kunstgeschichte verabfolgt wird, das nicht unbedingt nach jedermanns Geschmack sein dürfte. Denn um es gleich zu sagen: So solide das Buch in seiner Gesinnung, so gewissenhaft nach Anlage und Form, so unerträglich wirkt es in der Breite und Langatmigkeit seiner Diktion. Es fehlt dem Gegenstande gegenüber das innere Feuer, das zündet und erwärmt, das Gefühl für das rein künstlerische an sich, auf das es schließlich doch allein ankommt. Zugegeben, daß Justi vielleicht zu sehr an den Kreis seiner bildungshungrigen Laien gedacht hat, die er behutsam führen möchte, um sie schließlich um so sicherer für seine eigenen Ideen und Anschauungen zu gewinnen, ganz frei ist auch das Buch von Pose nicht und die ist es vielleicht, die unser einen am meisten verstimmt. Doch wäre es auf der anderen Seite ungerecht, wollte man die vielen positiven Werte verkennen, die die Leistung im ganzen dennoch aufweist. In einer Zeit, die beinahe fabrikmäßig Kunstliteratur erzeugt (wobei man täglich Gelegenheit hat festzustellen, daß längst Gesagtes und Behandeltes

oft bis zum Überdruß wiederholt wird), ist Justis fast pedantische Gründlichkeit dennoch ein Born, an dem man gern einige Stunden ausruht. Schon die Art, wie hier ein großes Stoffgebiet nach ästhetischen Prinzipien aufgeteilt ist, beweist, daß der Verfasser nicht nur den Überblick im Großen besitzt, sondern nicht ohne Reiz den Versuch gewagt hat, den Dingen gegenüber eine neue Einstellung zu gewinnen. Sein Werk will im besten Sinne des Wortes als Lesebuch für den gebildeten Laien gewertet werden. Als solches aber hat es alle Vorzüge deutschen Gelehrtenfleißes.

Waldmanns Arbeit über das Bildnis im 19. Jahrhundert, der eine prachtvolle und vielseitige bildliche Ausstattung schon rein äußerlich einen starken Reiz verleiht, ist aus einer universaleren Einstellung herausgeschrieben. Klar im Aufbau und flüssig in der Sprache, vermag dies Buch selbst einem Gegenstand gegenüber zu erwärmen, der nicht zu den unbedingt fesselnden Themen kunstgeschichtlicher Betrachtung gehört. Aber in der Art, wie der Verf. Entwicklung aufzeigt, Typisches umgrenzt und Andersgeartetem gegenüberstellt und wie er schließlich das Ganze in einen feingeschwungenen kulturgeschichtlichen Rahmen zusammenzieht, gibt er ein Werk, das nicht nur den Vorzug anregender Lesbarkeit für sich in Anspruch nehmen darf, sondern das mehr noch als Ausdruck der Persönlichkeit in vielem neu erscheint. Diesen allgemeinen Vorzügen gegenüber will es schließlich nicht zu viel bedeuten, daß man einzelne Wertungen — vom Standpunkt des modernen Menschen aus — als durchaus korrekturbedürftig empfindet. Das Buch ist Kunstgeschichte und für einen großen Kreis von Lesern bestimmt. Darum werden auch Dinge, deren Bedeutungslosigkeit rein künstlerisch längst feststeht, im Sinne der geschichtlichen Darstellung dieses Zeitabschnittes, der die eigentliche Domäne des Verfassers ist, mit dem richtigen Gefühl für ihre historische Bedeutung herausgehoben und beleuchtet.

Kurt Pfister, von Haus aus ein Außenseiter der Kunstgeschichtsschreibung, hat sich im letzten Jahr zu einem Schriftsteller von erstaunlicher Produktivität entwickelt. Einem Buch über Rembrandt läßt er jetzt im Insel-Verlag einen Band über den alten Bruegel folgen, dessen Hauptwerke — seien es Kupferstiche, Zeichnungen oder Gemälde — auf 78 Tafeln reproduziert werden. Der Text selbst umfaßt nur wenige Seiten, aber auf diesen ist das Thema in knappester Ausprägung durchaus erschöpft worden. Natürlich hätte man über Bruegel auch sehr viel mehr sagen können, wie es beispielsweise Hausenstein in seinem schönen farbenprächtigen Buch getan; denn kaum je ist ein Künstler ähnlich wie der alte Bruegel Symbol geschichtlichen Werdens und Gradmesser der Gesinnung einer Zeit gewesen. Trotzdem muß man der Pfisterschen Form unbedingt zustimmen, die als Ausgangspunkt den bekannten Bericht Carel von Manders nahm, der für den Verfasser zugleich Vorbild nach Tenor und Art der Einstellung wurde. Wesentlich erscheint mir indes vor allem, was Pfister übersehen hat, Bruegels nahe Berührung mit den Zielen der modernen Kunst. Zu diesem Punkt hätte sich Bedeutsames sagen lassen, das man nur ungern vermißt. — Dieser mehr historisch fixierten Schreibweise steht die Einleitung, die Pfister seinem Hercules Segers beigegeben hat, merkwürdig kontrastreich gegenüber. Da bei Segers bis auf eine knappe beinahe nichtssagende Notiz bei Hoogstraten die Lebensdaten spärlich überliefert sind, das Werk aber eine Welt für sich bedeutet, so galt es hier, diese mit dem Gefühl des Künstlers von innen her zu durchdringen und die Grenzen dieses genialen Künstlertums gewissermaßen aus dem Werk heraus zu umspannen. Auch das ist Pfister auf wenigen Seiten vorzüglich gelungen. Das Buch aber, dessen wundervolle Reproduktionen dem Verlag alle Ehre machen, ist auch deshalb verdienstvoll, weil es außer der von der Graphischen Gesellschaft in Berlin ins Leben gerufenen kostbaren dreibändigen Veröffentlichung, die Jaro Springer zwischen 1910 und 1912 besorgte (wobei er den Text schuldig blieb), kein Werk gibt, das Segers Bedeutung weiteren Kreisen vermitteln könnte. Es war also ein Verdienst von Autor und Verlag, diesen Segers-Band veranlaßt zu haben. B.

Europas neue Kunst und Dichtung

In dieser von Friedr. Markus Huebner herausgegebenen Schrift, die der Verlag von Ernst Rowohlt, Berlin, kürzlich herausgebracht hat, begrüßen wir das Manifest einer neuen Gesinnung, die einmal Gemeingut der Völker werden muß, soll der Untergang des Abendlandes nicht eines Tages eine der größten Tragödien der Weltgeschichte besiegeln. In diesem Buche haben sich fünf Köpfe der jüngeren Generation aus den Ländern, die noch vor kurzem im Irrwahn eines der verbrecherischsten Kriege verstrickt waren, zusammengefunden, um unabhängig voneinander die Richtlinien im Geistigen, wie sie sich in der heutigen Kunst und Dichtung ausdrücken, klarzulegen mit dem einen gemeinsamen Streben, die Brücke des Verstehens zwischen den

Völkern neu aufzurichten, befeuert von dem fernen und letzten Ziel, der Herrſchaft europäiſchen Geiſtes und einer auf Verſöhnung gerichteten Geſinnung den Weg zu bereiten. Die Schrift enthält im einzelnen ſehr viel Neues und Wiſſenswertes. Sie iſt im Kleinen ein ſcharf geprägter Abriß über die ſchöpferiſchen Kräfte, die heute in Europa im Geiſtigen wirkſam ſind und die eine neue Hoffnung für die Zukunft unſeres Erdteils bedeuten. Für Holland iſt Dirk Coſter der Wortführer; für Frankreich ähnlich Paul Colin. Über England ſchrieb Douglas Goldring eine ausgezeichnete Studie, während Romano Guarnieri die Sache Italiens vertritt. Für Deutſchland aber war Fr. Markus Huebner ſelbſt Anwalt der neuen Jugend, die in ſiegreichem Anlauf die Sache der jungen Kunſt und Dichtung durchgeſetzt hat. Dieſer Eſſay iſt nicht der ſchlechteſte der Sammlung. Da die Schrift gleichzeitig auch holländiſch, engliſch, franzöſiſch und italieniſch erſchienen iſt, bedeutet ſie eine entſcheidende Tat von ungeahnten Möglichkeiten des Vorſtoßes gegenüber den fluchwürdigen Kräften der Reaktion und des Beharrens im Althergebrachten. Der Gedanke war alſo gut. Er muß Segen bringen.

Weltpolitik mit geiſtigen Mitteln

nennt Friedr. Markus Huebner eine andere Werbeſchrift für die neuen Ziele der Zeit, die kürzlich der Neue Geiſt-Verlag in Leipzig herausgegeben hat. Auch in dieſem gedankenvollen Heft wirbt eine neue Geſinnung, der es an poſitiven Vorſchlägen durchaus nicht fehlt, für den Aufbau des zuſammengebrochenen Vaterlandes, das aus den Lehren der Revolution den Mut zur Initiative entnehmen ſoll, um trotz aller Enttäuſchungen im einzelnen den übrigen Völkern geiſtig-organiſatoriſch ein Beiſpiel zu geben. Bewundernswert der prachtvolle Optimismus, aus dem heraus der Verfaſſer die Neugeſtaltung aller politiſch-ſozialen Einrichtungen anpackt. Beklagenswert genug, daß er den Aufwand ſeiner geiſtigen Mittel einem faſt ſchon wieder erſtarrten Syſtem gegenüber zur Geltung zu bringen verſucht, deſſen Lenker aus den Tatſachen bis heute auch nicht das Geringſte gelernt haben. Solche Köpfe konnte das alte Deutſchland nicht vertragen und das neue kann es noch weniger. Und doch möchten wir dem anregenden, von wahrhaft ſchöpferiſchen Ideen durchſetzten Hefte ſo gern wünſchen, daß es in Tauſende von Händen käme, damit wenigſtens die letzte Erkenntnis in das Hirn der Deutſchen eingehämmert werde, daß es ſo wie bisher eben nicht weitergeht. B.

□ □

Verſchiedenes

Neapel

Prof. Vittorio Macchioro hat in den berühmten lebensgroßen Fresken der vor dem Herkolanenſiſchen Tore Pompejis gelegenen, im Jahre 1909 entdeckten Villa die Einweihung einer Novize in die orphiſchen Myſterien mit ſchlagender Richtigkeit erkannt. L. P.

Rom

Ein Mailänder Großinduſtrieller, Sgr. Giovanni Treceani, hat der hieſigen in Geldnot ſchwebenden R. Accademia dei Lincei die Summe von 300000 Lire überwieſen.

* * *

Ein Telegramm aus Kyrene meldet den Fund des Kopfes der herrlichen, jetzt im Thermen-Muſeum aufbewahrten, in Kyrene im Jahre 1913 gefundenen Aphrodite. Die wiſſenſchaftlichen Kreiſe Roms ſind aufs höchſte darauf geſpannt, den Kopf bald hier zu ſehen.

* * *

In dem zwiſchen Italien und Griechenland abgeſchloſſenen Vertrage über die Abtretung des ſogen. Dodekanneſos hat ſich das unter der Leitung von Prof. Alleſſandro della Seta ſtehende italieniſche archäologiſche Inſtitut in Athen ausdrücklich das Recht auf Ausgrabungen im Asklepieion auf der Inſel Kos vorbehalten.

* * *

Bei Ausgrabungen auf der piazza dell' Olmo fand Prof. Aleſſio Valle eine faſt vollſtändig erhaltene, ausgezeichnete Sitzſtatue des Kaiſers Auguſtus, die ihn in vorgerücktem Alter darſtellt. Die Inſchrift beſagt, daß der Freigelaſſene M. Varenus Diiphilus dieſe Statue „pro salute et reditu domini nostri Augusti Caesaris“ geſetzt habe. Das Gebäude, in dem die Statue ſtand, iſt das Auguſteum, welches dicht bei der Curia, jetzt S. Lorenzo, lag. L. P.

Der Kunſtmarkt

Bevorſtehende Verſteigerungen

Die Verſteigerung der Sammlung Rudolf Buſch-Mainz

d. h. der Teil, der die Graphik der Hauptmeiſter des 15.—17 Jahrhunderts, hervorragende Miniaturhandſchriften, Einzelminiaturen, alte Drucke und Einbände enthält, findet am 3. und 4. Mai im Hauſe Joſeph Baer & Co., Frankfurt a. M., Hochſtr. 6, ſtatt. Die Verſteigerung wird durch die Firmen Joſeph Baer & Co.-Frankfurt a. M.,

C. G. Boerner-Leipzig und C. Lang (Inhaber Heinrich Eisemann)-Frankfurt a. M. geleitet. Die Sammlung wird ausgestellt in Wien im Hotel Bristol bei Gustav Nebehay vom 5.—11. April, in Berlin, Viktoriastraße 35, bei Paul Cassirer vom 14.—20. April, in Leipzig, Universitätsstraße 26, bei C. G. Boerner vom 22.—26. April, und in Frankfurt a. M., Hochstraße 6, bei Joseph Baer & Co. vom 28. April bis 2. Mai.

Versteigerung wertvoller altenglischer Gobelins

Am 11. Februar findet bei Sothebys in London eine Versteigerung wertvoller Tapisserien und altenglischer und französischer Möbel statt. Unter den Tapisserien erregt besonderes Interesse eine Stickerei von ungewöhnlicher Größe (18½ englische Fuß Länge zu 4½ englische Fuß Breite). Dieses aus dem Besitz des Lord St. John of Bletso stammende Paneel ist ein hervorragendes Beispiel des altenglischen „petit point" oder der Zeltstickerei aus der Zeit der Königin Elisabeth. Im Zentrum befindet sich ein Wappen, das eine aus Blumenvasen gebildete Girlande mit einer Tudor-Rose auf der Spitze umgibt. Aus dem gleichen Besitz stammt ein anderes Paneel altenglischer Stickerei vom Jahre 1602, welches zum Gedächtnis der Heirat des Oliver St. John, ersten Earls of Bolingbroke und der Elisabeth, Tochter und Erbin William Paulets, entworfen wurde. Ihre Wappen nehmen die Mitte des Paneels ein, der ganze Hintergrund ist ausgefüllt durch ein Muster von Eichenlaubzweigen (Länge 15 englische Fuß zu 7 englischen Fuß).

Gleichzeitig versteigert Lord Willoughby de Broke einen prachtvollen flandrischen Gobelin des 15. Jahrhunderts, der wahrscheinlich als Antependium gedacht war. Er stellt die Kreuzabnahme dar. W.

München

Am 16. Februar gelangt im Anschluß an die Auktion des Nachlasses Albert von Keller usw. bei Hugo Helbing die Gemäldesammlung Leo Lehmann †, Frankfurt a. M. zur Versteigerung. Die Entstehung der kleinen Sammlung reicht in die siebziger Jahre zurück. Leo Lehmann lebte damals in Amerika und wandte den zu dieser Zeit in Amerika Aufnahme findenden Barbizonern sein reges Interesse zu. Charles Daubigny, Narc. Diaz, C. Flers und G. A. Decamps, Frank de Mesgrigny, Georges Michel hat er in

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG
alter und
moderner Meister
Carl Nicolai · Berlin W10
Viktoriastraße 26 a
Angebote aus Privatbesitz
möglichst mit Photo unter Angabe von Künstler, Maß u. Preis erwünscht

dieser Zeit erworben. Die beiden Mädchenköpfe von Gabriel Max und Ludwig Knaus gehören zu den Ersterwerbungen des Sammlers, ebenfalls ein E. Schleich sen. größeren Formats. Ferner sind vier Bilder von John Constable, darunter „Die Schleuse" und „Auf dem Anstand", ein kleiner Morland, S. W. Beechy, H. Canon, Gust. Jaquet und I. H. Tischbein mit Bildnissen verzeichnet, der letztere mit Bildnissen seiner Eltern. Als weiterer Bestand der Sammlung sei noch von E. de Beaumont „Nonnenkloster", St. Chlebowsky „Kurden", François L. Francay „Park", R. Gudden „Seemann", H. Hoffmann „Städtemotiv", St. Jean „Rosen", L. Jimenez y Aranda „Violinkonzert" und „Interessante Mitteilung", Vincent St. Lerche „Der Antiquitätensammler", Emile Levy „Frühling", F. Pollet „Venus", A. von Schrötter „Österreicher Militär", F. Vinea „Landsknechte" und ein kleineres Bauernbildchen von David Teniers d. J. genannt.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Ausverkauf in Salzburg

Schon verschiedentlich sind über Salzburg alarmierende Nachrichten durch die Presse gegangen, wonach Salzburger Kunstschätze nach Spanien verkauft sein sollen. So habe eine Gesellschaft unter der Firma „Evariata San Sagasetta" aus dem Stift Nonnberg den berühmten Judithgobelin um den lächerlichen Preis von 82000 Schweizer Franken erworben. Diese Mitteilung hat inzwischen ihre Bestätigung erfahren. Aber leider hat es bei diesem einzelnen Fall keineswegs sein Bewenden. An die gleiche Firma nämlich hat die Stadt Salzburg inzwischen aus dem Schloß Kleßheim, das dem verstorbenen Bruder des Kaisers Franz Josef, dem Erzherzog Ludwig Victor gehörte und in den Besitz der Stadt übergegangen war, Kunstwerke höchster Qualität um den Gesamtpreis von 1 Million Schweizer Franken veräußert. Außer Bildern von van Dyck, Gainsborough, Waldmüller u. a. prachtvolle Miniaturen von Isabey, Emaildosen, Wiener, Frankenthaler und Delfter Porzellan und die berühmte Empirekassette, die Napoleon I. einstmals seiner Braut, der Erzherzogin Marie Louise zum Geschenk gemacht hat. Diese ganzen wertvollen Kunstschätze hat die Stadt durch Vermittlung eines Antiquars Pollack um ein Butterbrot weggegeben.

Es scheint, daß jetzt in Salzburg langsam die Erkenntnis aufdämmert, wie sehr man Raubbau an einem Besitz getrieben hat, dessen wirklicher Wert ein Vielfaches des erzielten Preises ausmacht.

Eine umfangreiche Sammlung von photographischen Aufnahmen

Historische Architektur und Kunst aus Sammlungen und Museen und nach Werken der modernen Kunst, die das Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe und der Folkwang-Verlag G. m. b. H. in Hagen (Westf.) angelegt, hat der Verlag von Arthur Hertz in München, Schönfeldstr. 8, zum Alleinvertrieb übernommen. Dieser Verlag besitzt außer der genannten Sammlung noch 3000 Stück erstklassiger Architekturbilder aus Bayern und Schwaben. Der Verlag stellt Kataloge leihweise zur Verfügung und gibt solche käuflich zum Preise von M. 5.— ab. Unsere Leser seien besonders auf diese wertvolle und vielseitige photographische Sammlung aufmerksam gemacht.

Die Eröffnung der Galerie Stenzel (vorm. Galerie Arnold) in Breslau

Am 16. Januar wurde in den bisherigen Räumen der Breslauer Zweigniederlassung der Galerie Arnold die Galerie Stenzel eröffnet, deren erste Ausstellung dem kürzlich an die

Die
Kunsthandlung Karl Haberstock, Berlin W 9
Bellevuestraße Nr. 15
sucht zu kaufen:
Gemälde großer Meister des 15. bis einschl. 19. Jahrhunderts, Gobelins, Porzellane, Silber, Kunstgewerbe, ganze Bibliotheken sowie erlesene Möbel des 18. Jahrhunderts
Für den Nachweis zahlt sie unter Zusicherung strengster Verschwiegenheit hohe Vermittlungsgebühren

Breslauer Akademie berufenen Professor Konrad v. Kardorff gewidmet ist. Ferner sind Einzelwerke von Corinth, Liebermann, Spitzweg, Marc, Kirchner, Chagall, Klee, Kandinsky u. a. zu sehen, während in dem der Kunstausstellung angegliedertem Graph. Kabinett, dessen Leitung Frau Helli Landsberger übertragen wurde, eine ausgewählte Sammlung graphischer Blätter von Max Slevogt, u. a. das bedeutende Radierwerk „Die Zauberflöte", gezeigt wird. Ungeachtet der Schwierigkeiten im Ausstellungswesen beabsichtigt die Galerie Stenzel auch weiterhin wechselnde Ausstellungen zu veranstalten.

Neue Kataloge

Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M., Hochstr. 6. Lagerkatalog 668. Luxusdrucke, Vorzugsausgaben, Privatdrucke.

Martin Breslauer, Verlagsbuchhändler und Antiquar, Berlin W. 8, Französische Str. 46. Verzeichnis 34.

A. Buchholz, München, Theresienstr. 18. Antiquariats-Katalog Nr. 58. Geographie u. Reisen. 8°. 37 S. 954 Nrn.

Der Buchladen Commeter, Hamburg, Hermannstr. 37. Illustrierte Bücher, Seltene Werke, Kunstgeschichte, Vorzugsausgaben.

Die Bücherstube am Siegestor (Horst Stobbe), München, Ludwigstr. 17a. Verzeichnis 59. 300 ausgewählte Stücke aus den Vitrinen der Bücherstube. Illustr. Bücher, Pressen, Handeinbände, Mappenwerke.

Lucien Dorbon, Paris VIe, 6 rue de Seine. Katalog Nr. 448. Novembre-Décembre 1920. Bücher aus allen Wissensgebieten. 8°. 36 S. 549 Nrn.

Hans Goltz, München, Brienner Str. 8. Lagerkatalog. Das schöne Buch 1920.

Math. Lempertz, Köln, Neumarkt 3. Auktionskatalog 195. Möbel, Antiquitäten, Gemälde älterer und neuerer Meister aus verschiedenem rheinischen Privatbesitz mit 12 Lichtdrucktafeln.

Lipsius & Tischer, Antiquariat, Kiel, Falckstraße 9. Kieler Bücherfreund. Bücher über Kunst, Musik, Theater. Weihnachtskatalog Nr. 51.

Paul Stern, Wien, Goldschmiedgasse 7a. Katalog Nr. 1. Sammlung von wertvollen älteren und modernen Büchern, Luxusausgaben, Illustrierten Büchern, Erstausgaben und bibliophilen Seltenheiten. 8°. 48 S. 1021 Nrn.

Verlag der Bücherfreunde, Charlottenburg, Bismarckstr. 10. Katalog schöner Bücher. Winter 1920. Bücher des 18. und 19. Jahrh., Deutsche Vorzugsdrucke, Englische Pressen, Vergriffene und gesuchte Bücher in guten Einbänden.

Heinrich Rosenberg, Antiquariat, Berlin W. 15, Lietzenburger Str. 33. Antiquariatskatalog Nr. 1. Deutsche Literatur in schönen Gesamt- und Erstausgaben, Illustr. Bücher des 18. und 19. Jahrh., Holzschnitt- und Kupferstichwerke, Handzeichnungen, Radierungen.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone": BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Giselastraße 12 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE: Dr. Leo Balet, Blaricum, Nordholland / DANEMARK und SKANDINAVIEN: Dr. Alfred Gold, Charlottenlund (Danmark), Lindegaardsvej 44 / PARIS: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City

Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2 Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 3	10. Februar	Heft 3	4. Februar
„ 4	24. Februar	„ 4	18. Februar
„ 5	10. März	„ 5	4. März
„ 6	24. März	„ 6	18. März

Neue Kunst
Hans Goltz
München

Februar März 1921
Alfred Kubin
Erste und einzige
Gesamt-Ausstellung

April
Alexander
Archipenko
Plastik

Maria Uhden

Mit 15 Abbildungen | *Von OSKAR MARIA GRAF*

Kunſt: Vom Welterleben Durchſchütterte, Berührte, Erweckte hiſſen ihre Fahnen. Es iſt keine Frage in ihnen. Nur ein Ja. Intenſivſte Erfaſſung des Seinsgehaltes, Berauſchtwerden davon — nicht mehr anders können als ſo. Und dann die Traurigkeit und das heißeſte Begehren, wie aus einem unerſchöpfbaren Füllhorn Gnade ſchütten. — Unmögliches wollen und es als Mögliches dann im Werke finden. Weitergetrieben. Um Höchſtes ringend.

Das iſt die frühverblichene Maria Uhden.

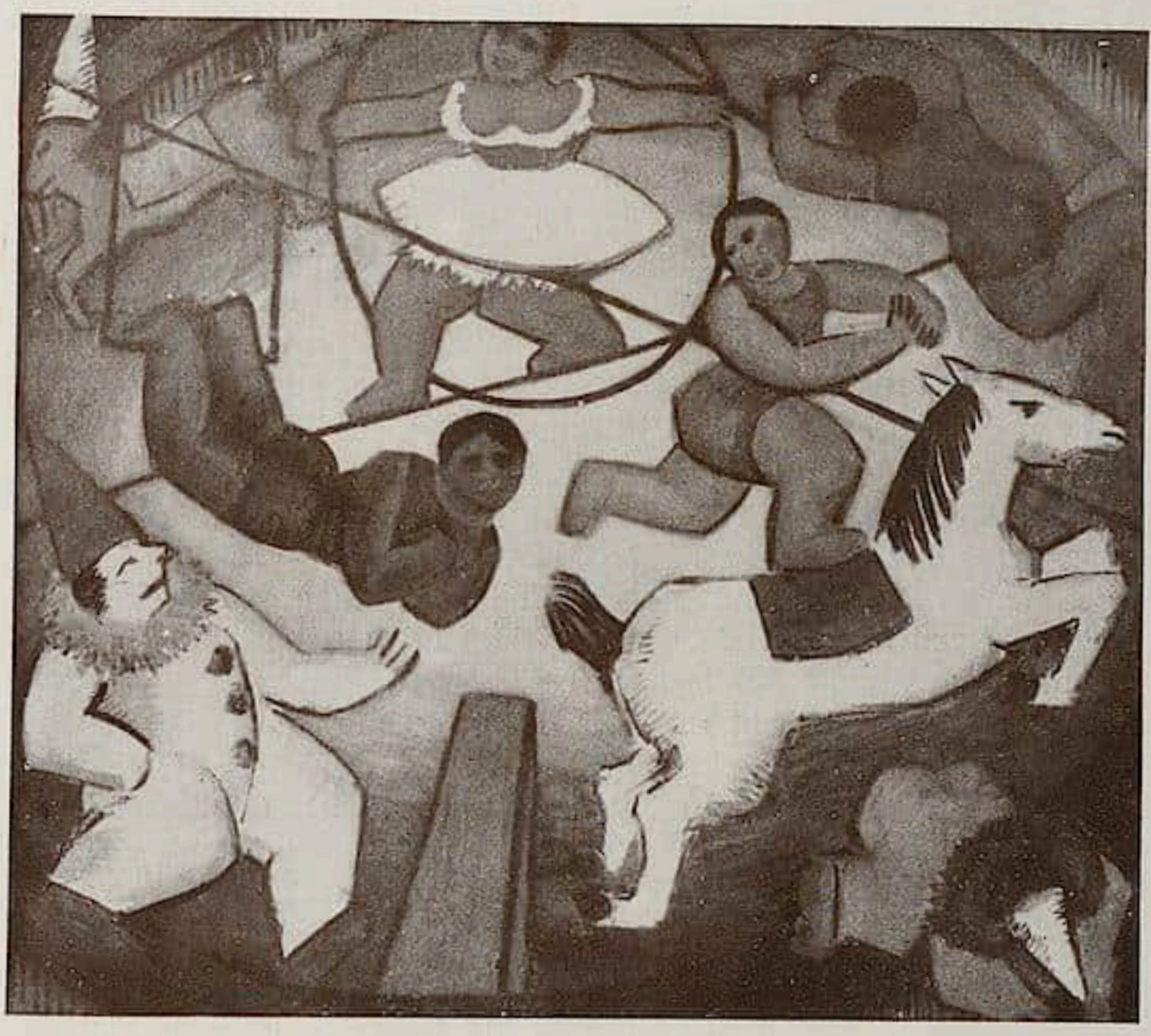
Sechsundzwanzigjährig, nach kurzer Ehe mit dem Maler Georg Schrimpf, knapp einen Monat nach der Geburt ihres Kindes, ſtarb ſie am 14. Auguſt 1918 in einem Münchner Krankenhaus. Ihre Jugendzeit in Koburg und Gotha verlief intereſſelos, unbefriedigt verließ ſie die Malſchule Exter in München und das Kunſtgewerbemuſeum in Berlin. Und auf einmal ſtand dieſes große, entſcheidende Erlebnis anläßlich einer Geſamtſchau in den Räumen des „Sturm“ vor ihr: Marc Chagalls Bilder.

Alles Vorhergegangene fiel ab, endliches Beginnen brach durch.

1915 zeigte der „Sturm“ ihre erſtmalige Ausſtellung. Früheſte Verſuche hingen neben ſchon zielbeſtimmten Arbeiten. Ein „Zirkus“ ſtrahlte ſeine Munterkeit aus. Zu ihm geſellten ſich noch etliche Farbzeichnungen gleicher Art. Vorherrſchend war die ecklinige Konturführung. Die ausfüllende Farbe kam zu flächig zur Geltung, taſtend und unſicher gewählt, ohne rechtes Zuſammenklingen. Nur das Kompoſitoriſche überraſchte. Das Kreiſen dieſer primitiven Seiltänzerinnen mit den klobigen Füßen, der ſchwerlaſtende Rhythmus geſchwungener Akrobatenkörper, die draſtiſch hölzerne Bewegung eines Pferdes, die Geſpreiztheit eines dicken Clowns wuchſen bedacht in die Tiefe des Raums. Bewußter geformte Stücke ließen innehalten. Neben der warmfarbigen Kompoſition „Frau auf dem Stier“ hing das Bild der „Ruhenden“. Zwiſchen aufragenden Baumſtämmen zwei Frauen und ein ruhendes Pferd um ein Lagerfeuer. Orangehimmel mit ſattgelber Sonne um einen ſanften Hüftenhügel. Die Farben leuchten, die Kontur hat ſich verloren. Viel Zinnober, Orange, Kupferrot und Kobaltblau enthält dieſer dekorative Hymnus des Ausruhens. Eine ungeheure Sanftmut und Erdſchwere ſtrömt aus den Körpern von Menſch und Tier.

Hier begegnet man bereits der künſtleriſchen Klärung. Noch einmal hat die Künſtlerin ihre dekorative Sehnſucht bis zur Spitze getrieben und es iſt außerordentlich bedeutungsvoll für ihr intenſives farbliches Temperament, wie ſie ſchon in den folgenden, zeitlich wenig entfernten Werken von der Gefahr einer diesartigen Veroberflächlichung loskommt. Und darin liegt die Stärke ihrer Könnerſchaft und ihr bewußtes Ringen um Höchſtes: Sie verzichtet auf das ins Auge Springende, Wirkungsvolle dekorativer Tendenz und dringt vor bis ins Weſentliche. Ihr unendlich feinfühliger, maleriſcher Takt, die ſtrenge Selbſtſchulung und Beherrſchtheit ihrer Schauart verſtehen es immer wieder, das Überfließende des Hervorquellens der Farbe einzudämmen und die Fülle zugunſten der Geſamtformung der Idee unterzuordnen.

Seltſam klar zutage tritt dieſe ihre bezeichnendſte künſtleriſche Eigenſchaft in den Aquarellen aus jener Zeit. In den beiden Bildern „Traum 1 und 2“, im „Mondſchein“ und im melancholiſchen „Sumpf“ iſt bereits die ganze ſpätere Art ihres Weltſehens. Gewiß ſind hier anregende Einflüſſe bemerkbar. Es iſt bereits geſagt worden, daß Chagall das große Erlebnis für die Künſtlerin war, und unverkennbar reden die letzt-

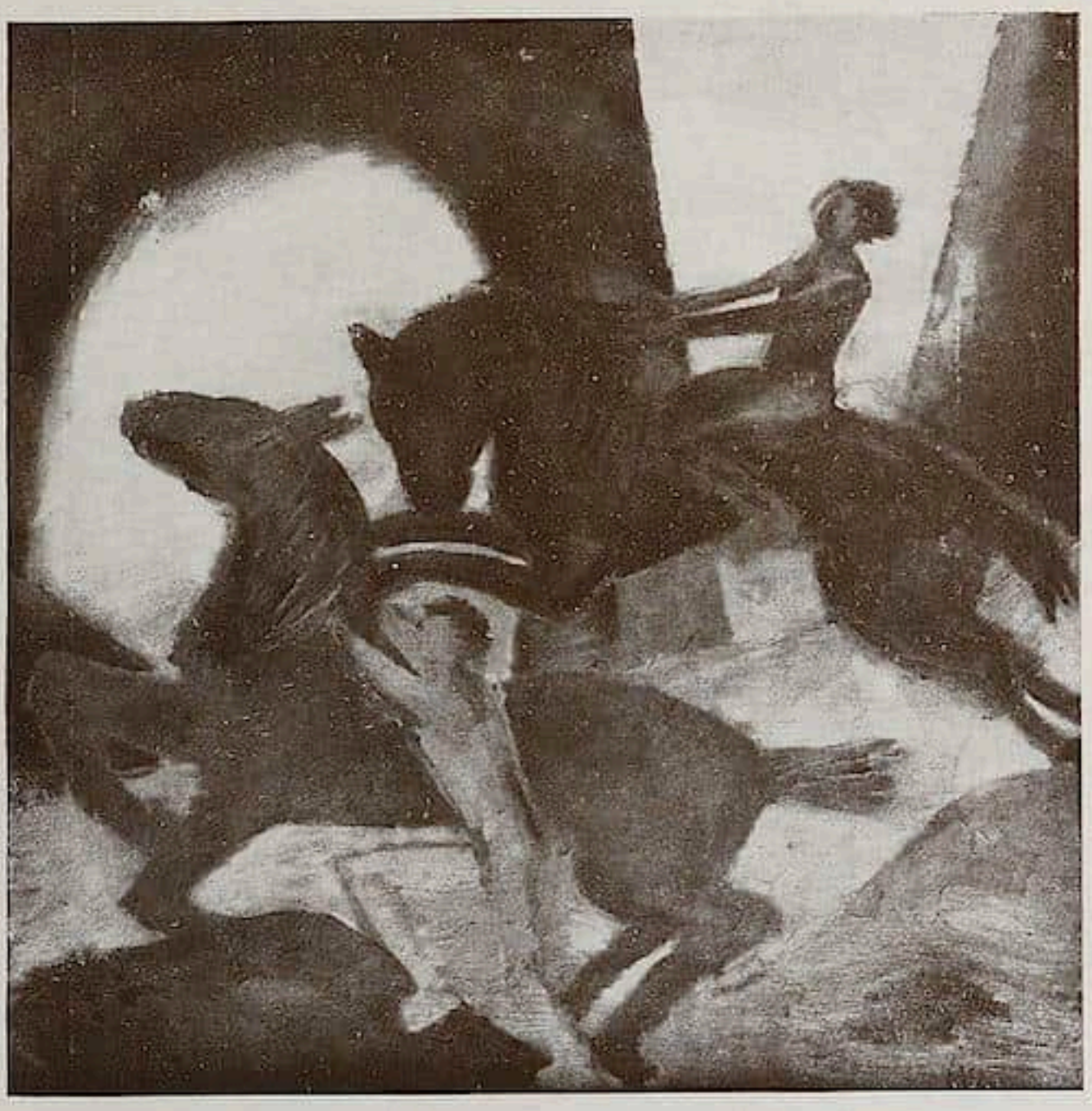


Maria Uhden. Zirkus. Ölgemälde. 1916.

genannten Werke die Sprache des überragenden Russen. Aber was das ausschlaggebend Unterscheidende an Maria Uhdens Bildern und Gesichten ausmacht, ist die ganz andere Welt ihres Stoffgebietes und die auf einer ganz anderen Fläche liegende formale und farbige Auswirkung ihres Erlebens. Dem Slaven Chagall ist nichts ein Traum, er steht inmitten der Dinge, bedrängt von ihrer visionären Schwere. Als unbewußter Erfühler des unerklärlichen, nur ihm seelisch innewohnenden Weltbildes gestaltet er dasselbe als — Vision. Die Deutsche Maria Uhden träumt sich bis auf den Grund der Dinge und zwängt ihr erfaßtes Erlebnis in die erraffte Form. Während Chagall fast legendär-dramatischer Ausbruch ist, erzählt uns Maria Uhden wundertiefe, melancholische Koboldgeschichten. . . .

Und mit welcher Feinnervigkeit weben bei ihr die Farben das Verschwommene Dünstige des Traums ineinander! Märchenhaft schön sind diese kleinen Bilder, ohnmächtig versunken und traurig hinfließend in die Verlorenheit des Wesenlosen. Wer dieses Blau einmal vollkommen in sich aufgehen läßt, weiß erst ganz um die rätseltiefe Verlassenheit einer mondüberströmten Gosse . . . Ein „Nachtstück“, eine „Brennende Stadt“ und eine „Stadt am Wasser“ erklingen in derselben traumharfenden Melodie. Beinahe unwichtig ist hier das Oben und Unten. Alles kreist und schwebt. —

Aber ganz rein und beschwingt von seltener Berauschung sind erst ihre letzten Urwaldbilder, die Tierzüge und dahinpatschenden Bärentreiber. Hier hat sich ihre ewige Sehnsucht wohl selber unbewußt den Denkstein gesetzt. Denn so war sie, diese selten klare Künstlerin und dieser innerlich reiche, einfache Mensch: Gesund und offen, wesent-



Maria Uhden. Reiter. Ölgemälde. 1917.

lich und wahr. Ihr Grundgefühl ſtrömte hinaus und weg aus dem ſcheinbaren „Überfluß“ unſeres mechaniſch-verkommenen Lebens und wußte tief zu innerſt um die einfache Überfülle des Naturhaften und Notwendigen.

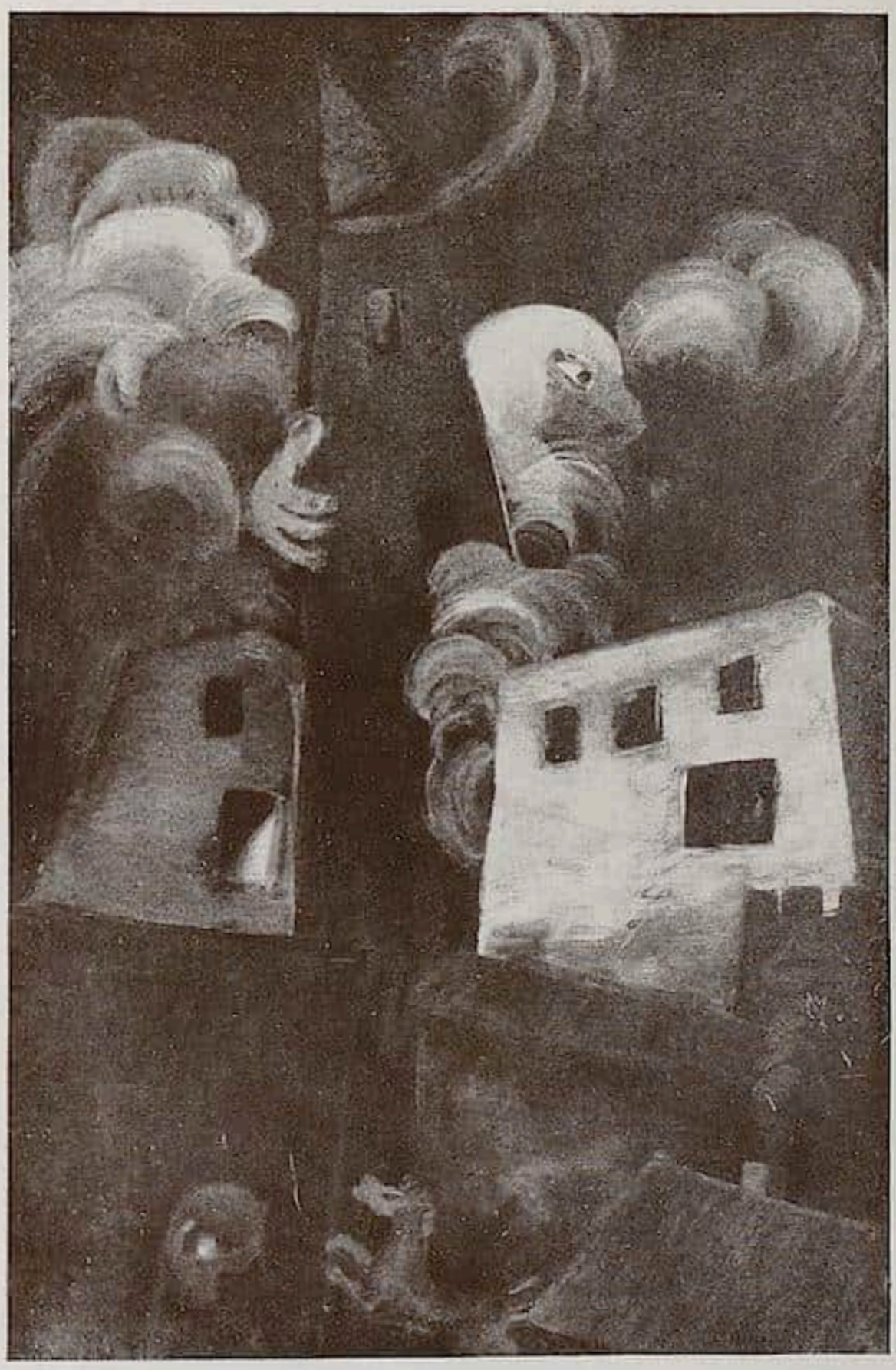
Wer Maria Uhden kannte, wußte dies. Sie hat ſich ihr ganzes Leben hindurch ein ſolches paradieſiſches Urwalddaſein erträumt und trug das Bild ihres Sehnens unvergleichlich inbrünſtig in ihrer reinen Seele. Das offene Wandeln inmitten der großen Klarheit verſunkener Pflanzen und das ſtumme Wiſſen um die letzte Verbundenheit von Menſch und hingebendem Tier leuchtete ihr als lebendiges Lebensziel vor Augen.

Darum vielleicht glühen und prangen dieſe letzten Bilder faſt ohnegleichen. Es iſt ein Singen in ihnen, das nur von einem ſolchen Menſchen kommen konnte. —

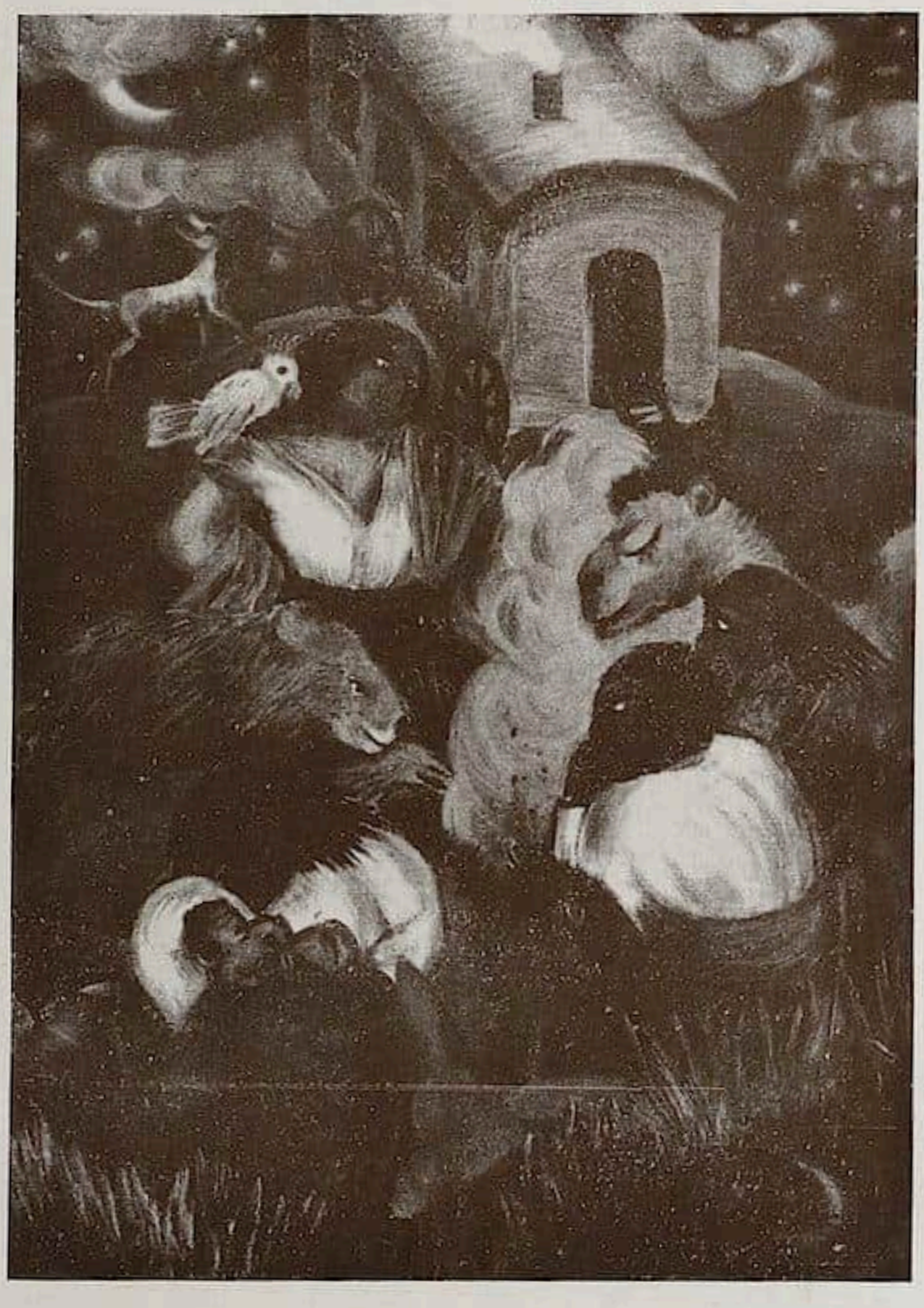
Noch einer hat das Antlitz des Urwaldes geſtaltet, tiefer noch, magiſcher und ganz ins myſtiſche Dunkel gereckt: Henri Rouſſeau.

Aber ihm erſtrahlt es als robinſon-primitives, unfaßlich fremdes Wundertraumbild. Rouſſeau iſt der Magier, ſeine Farben ſind ſchwer von dunkler Fremde, Baum und ineinanderfließendes Blatt ſind geheimnisvoll gefaltet, ungeheuer pflanzlich lebendig und zutiefſt verſchwiegen.

Maria Uhdens Urwald aber iſt munterſte Offenheit, iſt greifbar wirklich wie ein auf einmal gelöſtes und erklärtes Geheimnis. Ihr iſt dieſe Welt einzig mögliche Faßlichkeit, Ziel und Inſel des Erretteten.



Maria Uhden. Brennende Stadt.
Ölgemälde. 1917.



Maria Uhden. Raſtende Zigeuner.
Ölgemälde. 1918.

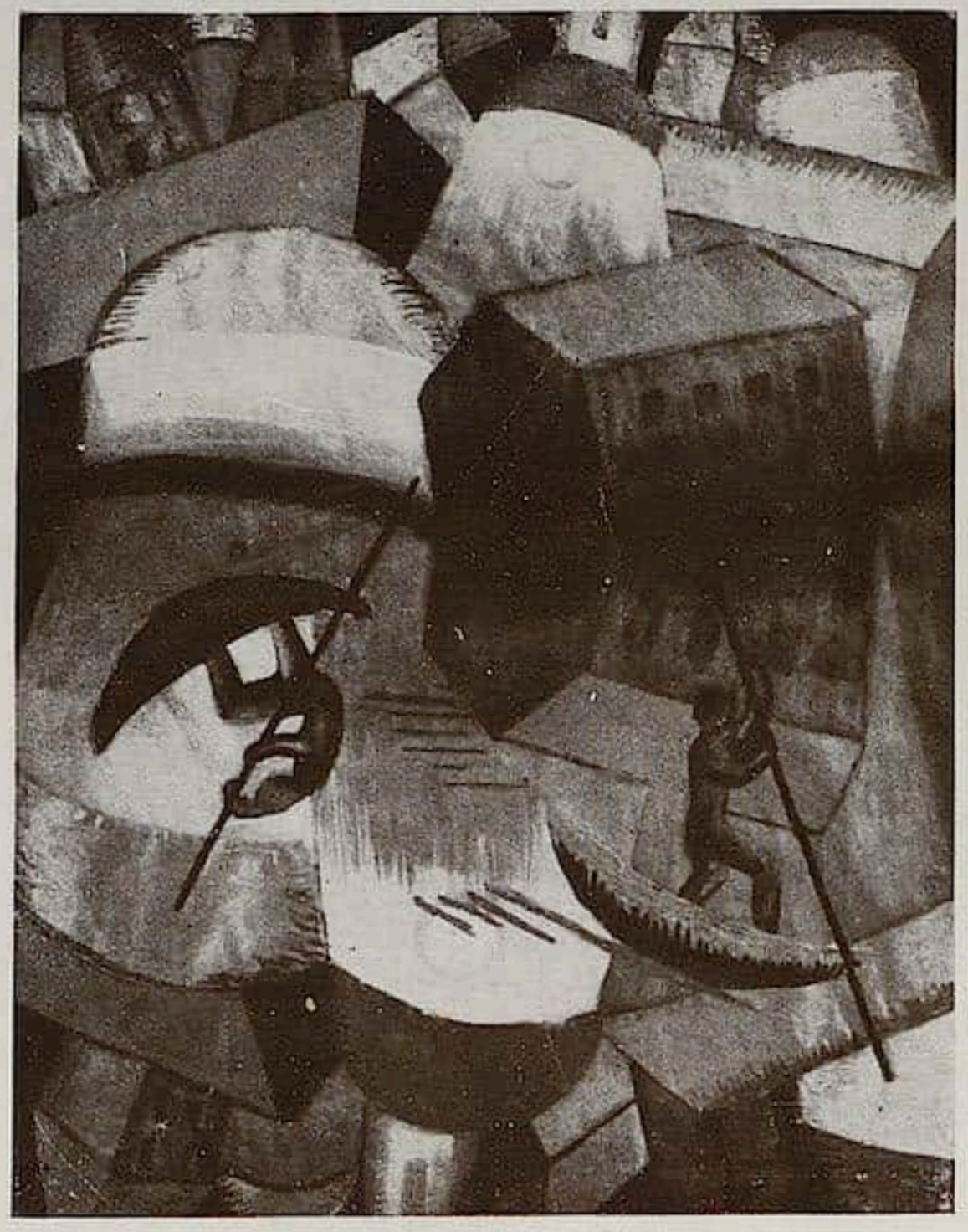
Maria Uhden. Nachtſtück. Ölgemälde. 1917.

Ihre Farben ſind erdig, glühend und munter, hell und entſchloſſen klar. — Das unterſcheidet ſie von ihrem Vorgänger und prägt ihre Einzigartigkeit.

* * *

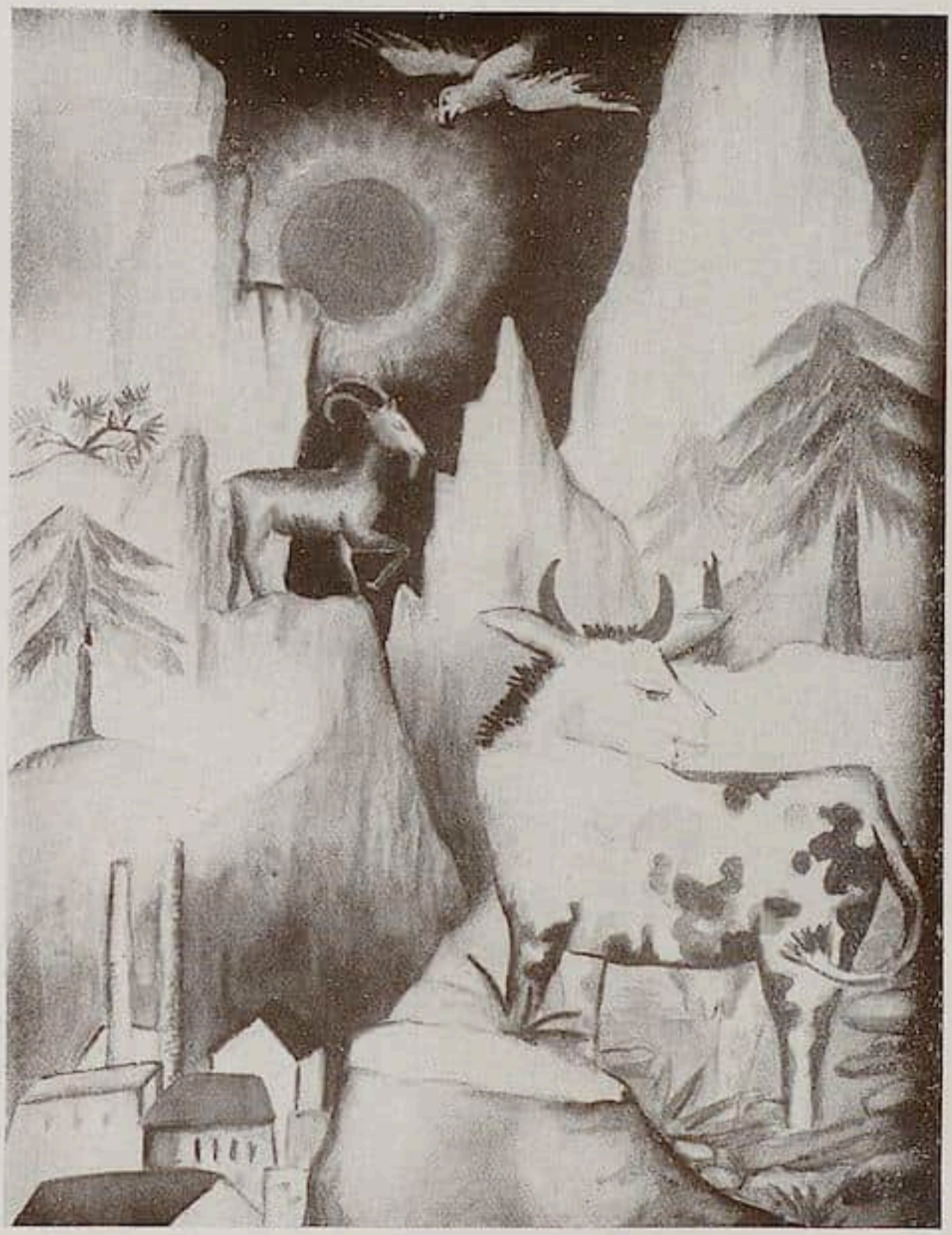
Zum Teil geſondert zu betrachten iſt die Holzſchnitt-Künſtlerin. Und hier ſei mir, bevor ich auf das eigentliche Thema eingehe, verſtattet, etwas rück- und ſeitwärts um mich zu ſchauen, um der Graphikerin Maria Uhden ganz gerecht werden zu können.

Beſieht man ſich heute eine Holzſchnittausſtellung expreſſioniſtiſcher Künſtler, ſo fällt einem das Streben nach wuchtiger, aufgereckter, faſt manifeſtanter Kontur einerſeits und die Hinzielung auf Eckigkeit, auf kubiſche oder architektoniſch zugeſpitzte Formung andererſeits ſcharf in die Augen. Selbſt bei kraſſen Ornamentikern iſt ein Hang — man möchte faſt ſagen — zum Aufſchrei bemerkbar und zerſtört nicht ſelten die beabſichtigte Geſchloſſenheit des Geſtalteten. Ruhe, Fülle und Schwere in ſolchen Schwarz-Weißblättern iſt ſelten, wunderſelten. Es iſt faſt, als ob unſere Zeit für ſolche Ausgeglichenheit keinen Raum hätte. Platterdings aber ſind Ruhe, Fülle und Schwere, verbunden mit einem harmoniſchen Wechſelſpiel von Schwarz und Weiß die weſentlichen Lösbarkeiten des Holzſchnittes, ja faſt ſozuſagen ſein eigentlicher Lebensnerv.



Maria Uhden. Stadt am Waſſer. Aquarell. 1916.
Privatſammlung Walden, Berlin.

Maria Uhden. Mondſchein. Aquarell. 1916.



Maria Uhden. Gebirge. Aquarell. 1917.
Privatbesitz.

Und diese hervorstechenden Eigenschaften zeichnen die Maria Uhdenschen Holzschnitte in höchstem Maße aus. Es gibt Blätter von ihr, die (wie z. B. Die Frau am Wasser, Der Elefant am Wasser) fast strotzen von Schwere, gefüllte Körper in einen Raum gestellt, Tiere voll elegischer Ruhe. Mit Vorliebe schneidet sie sitzende Frauen, Elefanten und Bärenführer. Alles platscht, torkelt selig dahin, verbunden mit dem Raum, mit der Erde und mit dem Wasser, notwendig aus dem Schwarz ins Weiß gesteigert.

Kurz vor ihrem Tode hat uns diese Künstlerin einen der besten Holzschnitte, den meines Erachtens die neuere Graphik überhaupt aufzuweisen hat, geschenkt. „Die Insel" heißt er. Ein Elefant, ein Zebra und ein jonglierender Affe beleben ein prallpflanziges, schwimmendes Inselstück. Das die Tiere einrahmende Pflanzenwerk ist mit der ganzen staunenden Märchenhaftigkeit wundervoll ornamental herausgearbeitet. Jedes Blatt, jeder Stamm, das sanfte Aufstreben und niederbeugende Zusammensinken dieses Urwaldgesichts hat die Gebärde der lastenden Fülle. Der weiße Körper des heranrudernden

Maria Uhden. Traum. Aquarell. 1917.

Menſchen, der ebenſo gehaltene, im Waſſer ſtiefelnde Flamingo, um deſſen niedergebeugten Schnabel zwei neugierige Fiſche ſchnuppern, geben der ſeltſamen Meerlaſt die kosmiſche Verbundenheit aller Weſen. Und um das Ganze flügelt ſchwergefaltetes Waſſer des Ozeans. Weit, undenkbar weit weg brennt eine untergehende Sonne . . . .

Dies das Inhaltliche des Blattes.

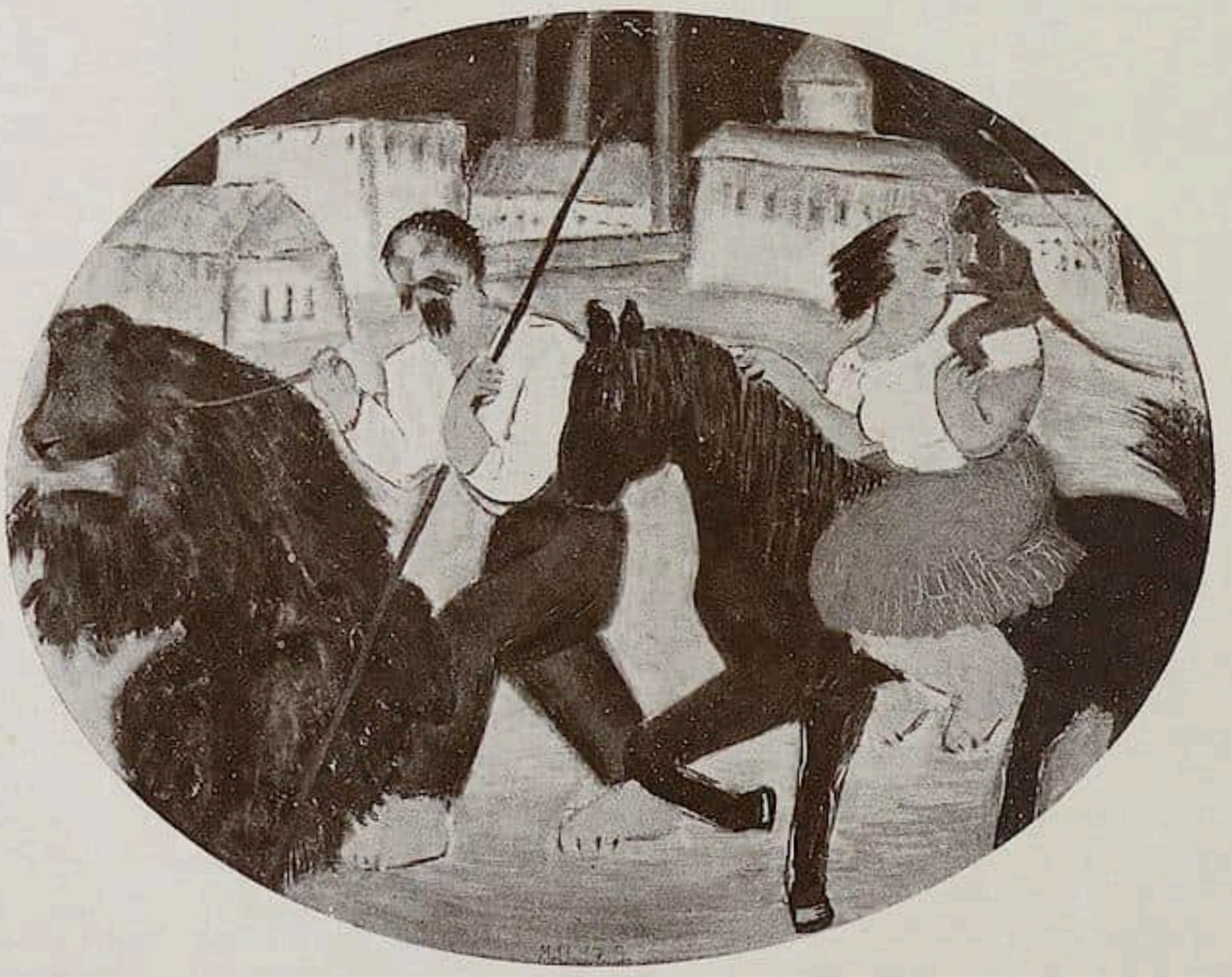
Techniſch iſt zu dieſem Schnitt zu ſagen: Wer hier etwa als expreſſioniſtiſch orientierter Betrachter nach ſcheinbar primitivem Erfaſſen ſpürt, kommt nicht auf ſeine Rechnung. Die faſt männlich bewußte Zuſammenformung, die bis aufs letzte durchgeführte und vollendete Handhabung der Kompoſition, die Liebe der Ausarbeitung und die ungeheuer benervte Ausnutzung des Licht- und Schattenelements im ganzen — etwa das tragende Weiß des Ruderers und des Elefantenkopfes als gleichſam ausſtrömender Anfang und zeugend-ſtrahlende Mitte — wohlbedacht darauf, nirgends ins Nur-Ornamentale zu entgleiſen, das unendlich feine Zuſammenklingen von Fläche und Linie, von Auf-

ſtrebung und Niederfall, legen Zeugnis ab von einer Könnerſchaft und Beherrſchung des rein Techniſchen, die weit über die Grenzen der gang und gäbe orientierten Kunſtanſchauung und irgendwie einordnenden Wertung hinausgehen.

Aber dieſes Blatt hat noch eine andere Bedeutung und iſt nicht nur etwa ein vollendeter Wurf endlich errungener Meiſterſchaft. Am Ende eines kaum ganz aufgeblühten Lebens ſteht es als bekennender Markſtein. Etliche Wochen vor dem, vielleicht ſchon geahnten Tode verausgabt dieſe ſeltene Geſtalterin noch einmal die ganze Fülle ihres Weltſehens und gibt uns dieſes menſchlichſte Stück ihrer Kunſt. — —

Und damit ſind wir an jenem erhellenden Urgrund Maria Uhdenſcher Schaffensart angelangt, der das Weſen ihres Innerſten und ihrer Werke Sinn beſſer als jedes Wort deutbar macht:

Aus dem drängenden Unterſtrom ihres Lebens brach immer und immer wieder mit erneuter Kraft das mögliche Bild ihres unbändigen Wollens, die mögliche Symboliſierung der Wirklichkeit von der Güte alles Seienden . . . .



Maria Uhden. Bärenführer.
Ölgemälde. 1917.

Die Genfer Internationale Kunſtausſtellung

Von THEODOR DÄUBLER

Im vorigen Jahre wurde bereits eine „Internationale Kunſtausſtellung“ in Venedig abgehalten: man hatte jedoch keine deutſchen Künſtler dazu eingeladen. Auch weiß man ja, daß dieſe Ausſtellungen in der Lagune recht moraſthaft ausfallen, wenn auch einem oder dem andern modernen Künſtler einmal ein Saal eingeräumt wird; ſo geſchah es im vorigen Jahr für den ukrainiſchen Bildhauer Alexander Archipenko.

Die Internationale Kunſtausſtellung in Genf iſt ſchon etwas ganz Verſchiednes: und Deutſche und Öſtreicher ſind eingeladen worden und haben beſte Räume zugewieſen bekommen. Leider fehlen die beſten Künſtler ganz oder ſind nur ſpärlich vertreten. Glücklicherweiſe hat ein Genfer Sammler einige Bilder und Zeichnungen zur Ergänzung geliehen: ſo ſieht die deutſche Abteilung verhältnismäßig gut aus. Die modernen, beſſern Bilder hängen in der ganzen Ausſtellung ſichtbarſt in den Haupträumen, das iſt auch ein Fortſchritt, ſonſt muß man ſie abſeits und hinter allen offiziellen Schinken ſuchen. Die Beſtürzung der Genfer iſt darob keine geringe; aber was tun: die Jugend der ganzen Welt ſchafft nun eben doch modern und läßt ſich weder durch altmodiſche Kritik, noch durch Unbildung eines kitſchverehrenden Publikums ins Bockshorn jagen. Ungeheuer wird die Erregung der Beſchauer, wenn ſie ſehen, daß dieſe „verrückten“ Dinge eigentlich die berühmten ſind, dazu die teuerſten, die am meiſten gekauften. Und das in der ganzen Welt! Wozu hat das Bürgertum eine Preſſe mit angeſtellten Kritikern, wenn ſie ſo einen Unfug nicht verhindern kann? Man möchte am liebſten mit Regenſchirmen dreinſchlagen, wie ſeinerzeit gegen Manet: aber die Bilder ſtehen, wie geſagt, als die . . . . . unerſchwinglichſten im Katalog!

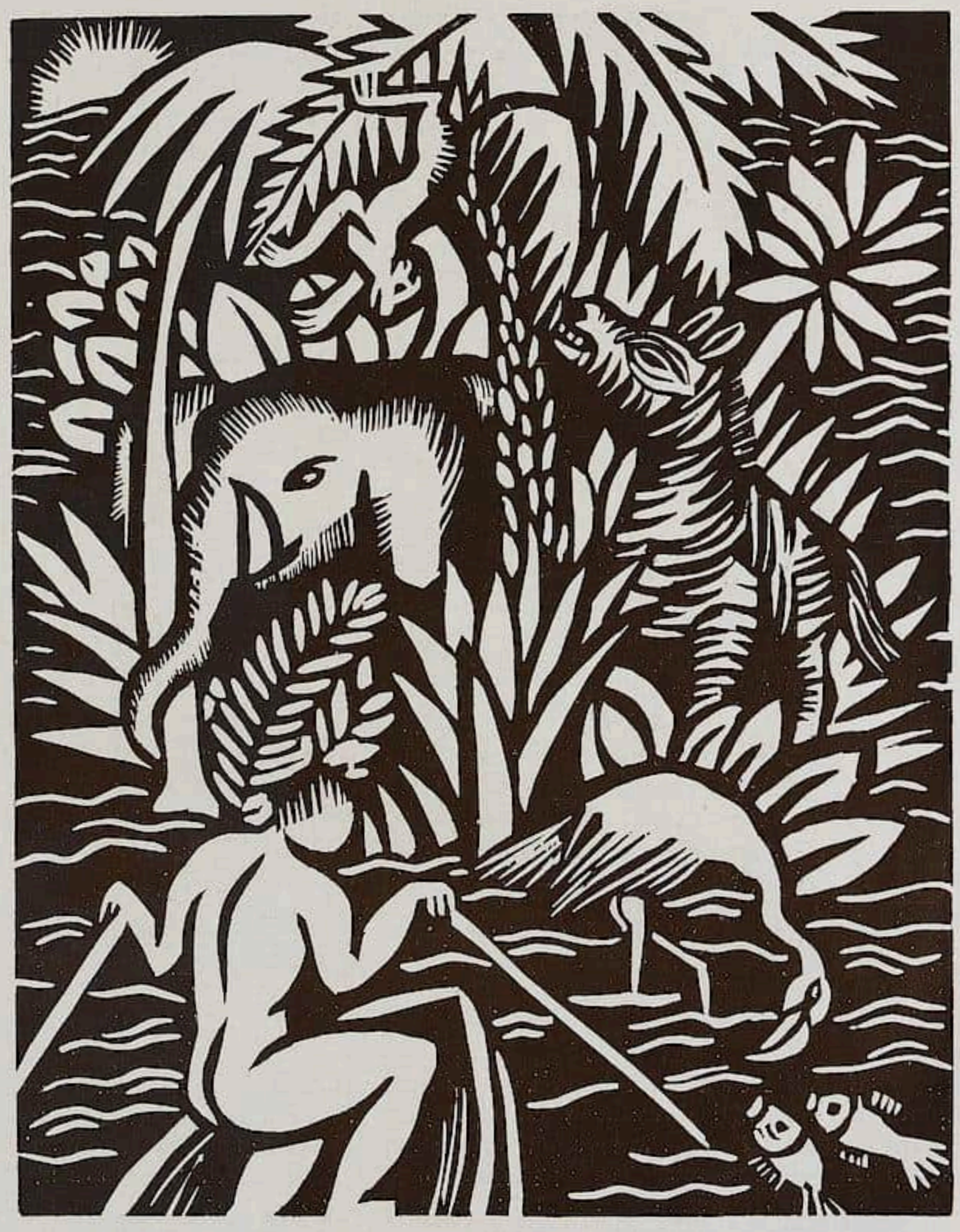
Dabei iſt das Unverſtändliche eigentlich zahm: der Triumph von Cézanne! Und zwar der Meiſter in noch recht ſanfter Wiedergabe. Cézanne bleibt der Sieger unter den Franzoſen: faſt die ganze moderne Kunſt hängt von ihm ab, geht von ſeinem Schauen und ſchlichten Empfinden aus. Die Nachfolger von Van Gogh, Renoir, Gauguin können ſich neben der Weltkunſt im Sinne Cézannes in keiner Weiſe ſehen laſſen. Nur der Meiſter von Aix hat nicht zu dekorativen Stiliſierungen verführt, ſondern zu einfacher, oft wundervoll eindringlicher Kunſt die Wege gewieſen. Er beherrſcht das plaſtiſche, maleriſche Schaffen ebenſo in Japan, in Polen, Jugoſlawien, Mexiko, als in Frankreich ſelbſt. Auch in Deutſchland iſt ſein Einfluß, wenn man genau Umſchau hält, ein ganz beträchtlicher.

Die zwei führenden Meiſter in Frankreich heißen immer noch: Henri Matiſſe und André Derain. Leider ſind ſie in der Ausſtellung unzureichend vertreten. Derain, mit ſeinem übergroßen, ſtrengſtiliſierten Abendmahl und ſeinen ebenſo etwas zu ausgedehnten Stilleben überzeugt immerhin noch durch ſeine Werke in Genf, Matiſſe hingegen, der nur ſchlecht vertreten iſt, allein durch ſeinen Ruhm; man weiß eben: Matiſſe und Derain ſind die überragenden Künſtler, nur die ganz jungen ſetzen ſich vorurteilslos auch über dieſe Wertſetzung der Radikalen hinweg. Sogar Picaſſo, der nun viel zu oft allgemeinverſtändliche, ſehr ſchöne klaſſiſche Zeichnungen macht, wird vielfach verlaſſen. Er ſelbſt malt übrigens immer noch nach kubiſtiſcher Art, die er mit Braque erfunden hat: nur nicht ausſchließlich! Der dernier cri heißt jetzt section d'or, die größte internationale Künſtlervereinigung in Paris! Noch weiter . . . wo anders, ſtehen höchſtens die Dada-Menſchen, die aber in Genf nicht ausgeſtellt haben. Zur

Maria Uhden. Kuh und Frau mit Kind. Holzſchnitt. 1918.

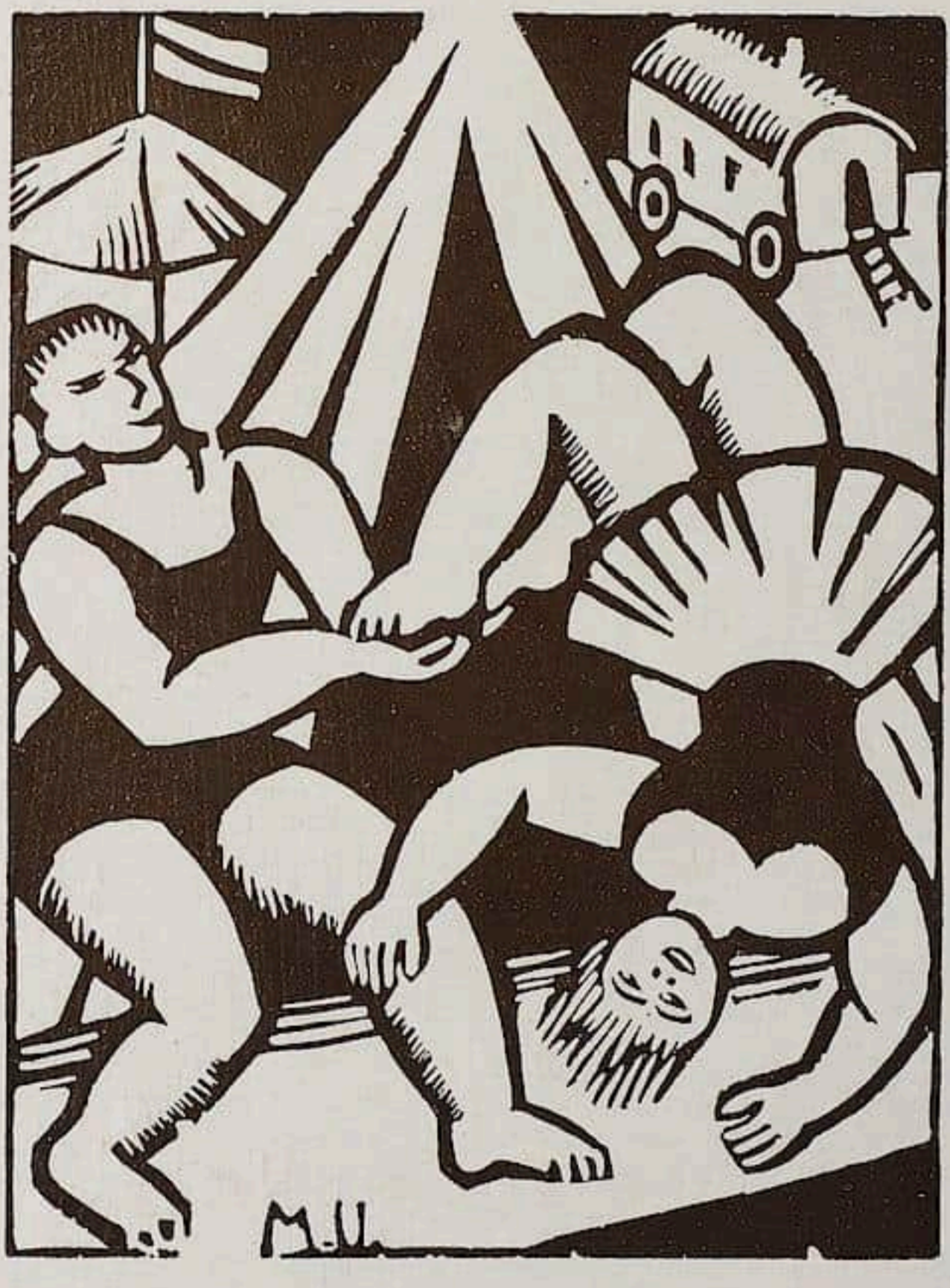
Zu dem Aufſatz von Oskar Maria Graf „Maria Uhden".

section d'or gehören: Archibauld, Archipenko, Braque, Brancoussis, Ferat, Csaky, Léger, Marcousis, Gleizes, Donas, Heneſſen, Picaſſo, Miklos, Survage und andere, überdies einige Muſiker und Kunſtkritiker. Von deutſchen Künſtlern George Grosz, Lyonel Feininger, Oskar Kokoſchka, Campendonk, Paul Klee; ferner die Kunſtſchriftſteller Weſtheim, Walden und der Schreiber dieſes Berichtes. Die Pariſer Künſtler der Gruppe ſind faſt ganz abſtrakt ſchaffend. Diesmal zeigt es ſich, daß Léger die anderen überflügelt hat. Wenigſtens ſeine eingeſandten Werke übertreffen an Farbenkraft und Bedeutung der Stilforſchung und -formung die aller Maler, die ſonſt noch im Kubismus oder über den Kubismus hinaus ſchöpfen. Sein großes Bild „La ville" erregt beſonders viel Unwillen und in ſeltnen Fällen auch berechtigtes Staunen. Marcousis kleine Stilleben ſind ebenfalls ſehr erfreulich: die Regſamkeit, über die dieſer Pole verfügt, iſt ganz außerordentlich. Dann iſt das Werk Archipenkos noch



Maria Uhden. Insel. Holzschnitt. 1918.

Zu dem Aufsatz von Oskar Maria Graf „Maria Uhden".



Maria Uhden. Gaukler. Holzſchnitt. 1918.
Zu dem Aufſatz von Oskar Maria Graf „Maria Uhden".

überragend! Viele Werke, die er in Venedig ausgeſtellt hat, kann man auch in Genf bewundern, viele ſind in Privatbeſitz, einige in Muſeen gewandert: manche, ganz neue kommen nun noch dazu. Die ſehr puritaniſche Linie dieſes den deutlichen Körper fein ſymphoniſierenden Bildhauers wird jetzt faſt rokokohaft beſchattet, mit etwas melodiſcherer Formſprache überkräuſelt. Es iſt unglaublich, wie es Archipenko oft gelingt, durch Aushöhlung, Weglaſſen, Durchlöcherung Ausdruck, Anmut, Prägung ſeiner Bildwerke zu erreichen. Die section d'or ſteht jedenfalls heute, nicht nur in Genf, ſondern in den romaniſchen Ländern überhaupt, im Mittelpunkt der modernen Bewegung und Diskuſſion.

Der italieniſche Futurismus lebt noch: man kann es in Genf an einigen Lebenden, vor allem aber an einem Toten ſehen: Umberto Boccioni. Seine Ausſtellung beweiſt, daß er ſehr ſtark beeinflußt hat. Leider iſt Boccioni, der ſtärkſte und geiſtigſte Futuriſt,

Maria Uhden. Raſtende Zigeuner. Holzſchnitt. 1918.
(Aus „Die Schaffenden". Verlag Kiepenheuer, Potsdam.)
Zu dem Aufſatz von Oskar Maria Graf „Maria Uhden.

während des Krieges verunglückt: vieles, was er noch nicht ausgeſtellt und gezeigt hat, gibt jetzt ſeine Familie her. Aus der Gruppe der „valori plastici" hat nur Giorgio de Chirico ausgeſtellt. Schade, denn gerade dieſe Künſtlervereinigung umſchließt jetzt die beſten Maler Italiens ſamt dem Bildhauer Roberto Melli. Eine vollkommene Neuigkeit bietet ſich in Genf im Maler Primo Conti dar, der zu keiner Gruppe zu gehören ſcheint. Er, wie de Chirico, ſucht klaſſiſche Formen für modernes Empfinden zu finden. Die beiden ſind aber ganz verſchieden. Wenn man den bereits tragiſch verſtorbnen Cézanniſten Modigliani, der in Paris lebte und ſchuf, zu den Italienern rechnet, ſo muß man ſagen: Italien ſchließt in Genf ganz hervorragend ab. Die feinen Werke Modiglianis werden von Kennern, aber auch von Laien durchwegs bewundert. Modigliani hat wie Marquet, Dufy, Marchand, Manguin, Kisling, Vlaminck und andere gewußt, ſeine Deutung Cézannes in einem perſönlichen Werk zu offenbaren. Utrillo,

der bedeutendſte Landſchafter der franzöſiſchen Abteilung, verſteht es allein, als Impreſſioniſt, über Raffailli hinaus, noch wirklich zu feſſeln.

Wie bei den Italienern zwei Tote, Boccioni und Modigliani, ſo feſſelt ein Gefallner bei den Deutſchen alle Zugänglichen für moderne Leiſtungen: Wilhelm Morgner. Das war ein ſtarker, eigenwilliger, mutiger Jüngling. Er, mit Macke und Marc, bedeutet einen Rieſenverluſt für die Kunſt. Schade, daß keine beſondern Werke von Kokoſchka und Nauen die Höhe der deutſchen Abteilung ſichern. Nolde, Schmidt-Rottluff, Heckel, Kirchner fehlen überhaupt. Sollte die Ausſtellung wirklich nach Paris wandern, ſo müßte ſie in großzügiger Weiſe erweitert werden. Denn die deutſche Kunſt kann gut neben einer franzöſiſchen, italieniſchen und ruſſiſchen heute beſtehen. Alles andre iſt ſo ziemlich belanglos. Höchſtens die paar Tſchechoſlowaken kommen noch in Frage: aber auch ſie hängen von Paris ab. Drei deutſche Böhmen ſeien genannt: Kars, einer der ſtarken Kubiſten; Willi Nowack: er zeichnet ſich durch große Feinheit aus, von Otto Th. W. Stein ſieht man leider nur zwei, allerdings ſehr reizvolle, kleine Bilder.

Man kann ſagen, daß die erſte wirklich internationale Ausſtellung nach dem Krieg ſehr ſehenswert iſt, daß man in Genf eine Überſicht über das, was in der Kunſt während der letzten ſechs Jahre geleiſtet wurde, gewinnen kann!

Maria Uhden. Frau am Waſſer. Holzſchnitt. 1918.

Zu dem Aufſatz von Oskar Maria Graf „Maria Uhden".

DER KUNSTSAMMLER

Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Die Sammlung Heilbuth

Von ALFRED GOLD
Mit 4 Abbildungen

An dieser Stelle war kürzlich (zweites Dezemberheft) von neuen Sammlungen im Norden die Rede. Ich nannte unter ihnen die Sammlung Heilbuth, eine damals noch unbekannte Größe, von der man Bedeutendes erwarten durfte, abgesehen davon, daß ihr auch der Ruf voranging, sie würde dem dänischen Museumsbesitz wertvolle Bereicherungen bringen. Inzwischen ist der größere Teil dieser Sammlung, ihre Abteilung alter Meister, im Kopenhagener Kunstmuseum ausgestellt, damit aber zugleich die Enthüllung verbunden worden, daß nun auch dieser Besitz, wie so vieles jetzt in der Baissezeit, wieder zum Verkaufe kommen soll. Ein kurzer Ruhm für eine Sammlung, die eben erst ausgepackt worden war! In Kopenhagen wurde aus diesem Grunde die Ausstellung der Bilder zu einem kleinen Skandalangriff auf das Museum benützt, aber sicher mit Unrecht! Karl Madsen vertritt den modernen Standpunkt, daß für gute Bilder ein Museum immer gerade gut genug sei, und er kann mit Recht geltend machen, daß die in Dingen der alten Malerei nicht eben verwöhnten Dänen allen Grund hätten, für eine derartige Ausstellung, gleichviel was ihr späteres Schicksal würde, dankbar zu sein. Direktor Madsen selbst hat den Bildern einen monumentalen Katalog (nicht im Handel) und eine überlegen-amüsante Kritik im Jahrbuch des Museums auf den Weg mitgegeben.

Wohl handelt es sich nur um ein sehr zufälliges Nebeneinander von Bildern, entnommen zwei Pariser Sammlungen, der des kunsthistorischen Mitarbeiters am Louvre, Nicolle, und der eines italienischen Grafen Avogli. Dennoch konnte aus dem Bestande ein reizendes italienisches Kabinett hervorgehen, nicht mit überragenden, aber doch mit interessanten frühen Sienesen und Florentinern, zum Teil von seltener Benennung: Rossello di Jacopo Franchi, Ant. Cicognara, „Maestro del Bambino Vispo" (ein von O. Sirén bestimmter Meister), Marco d'Oggiono usw. Der Letzte allerdings schon in das Cinquecento überleitend, und seine „Madonna mit dem hl. Bernhard von Siena" nur als Vereinigung Lionardoscher Motive, Felsengrotte aus dem Louvrebild, Apostelkopf aus dem Abendmahl, beachtenswert. Als Haupt- und Prachtstücke erwiesen sich zwei große Einzel-Heiligenbilder von Simone Martini, mit dem Blau, Rot und Gold feiner Miniaturen, ins Lebensgroße übertragen; als typische große Werke, vielleicht nur etwas weniger gut erhalten, die Heiligendarstellungen von Santa Croce, die früher in der Sammlung Albini in Bergamo waren. Sehr typisch und derb auch die große Madonna von Bachiacca, die einmal der Sammlung Crespi in Mailand angehört hatte. Enttäuschend die späteren Italiener: gleichgültige Tintorettos, Morettos, Moronis — mit Ausnahme eines kleinen Brustbildes des Letzteren, das der Katalog mit Recht den allerbesten Moronis zuzählt. Ein Höhepunkt dagegen das farbig sehr frische breit aufgebaute Bronzinosche Bildnis der Lucretia di Medici: stehend an einem Tische, in der Hand ein Stück glühende Kohle als Symbol weiblicher Tugend, die man der Dargestellten gern glaubt. Sehr effektvoll schließlich der große Guardi, „Bucentorofest in Venedig", und doch nicht ganz allerersten Ranges, da diese Gondelpracht auf der Lagune mit den fernen Palästen ein klein wenig auf Draht gezogen ist.

Ein paar große Trümpfe hat die Sammlung unter ihren Spaniern, um es gleich zu sagen, von Greco und Goya. In diesem Punkte gestatte man mir ein subjektives Bekenntnis. Ich sehe in Grecos „reuigem Petrus", der ursprünglich bei Zuloaga und später in der Sammlung Stchoukine war, eine der vollkommensten Lösungen der Malerei überhaupt. Das ist Greco, der Meister: Nerv im Entwurf und in jedem Pinselstrich, Erfindung und Komposition dem Malerischen untergeordnet bis

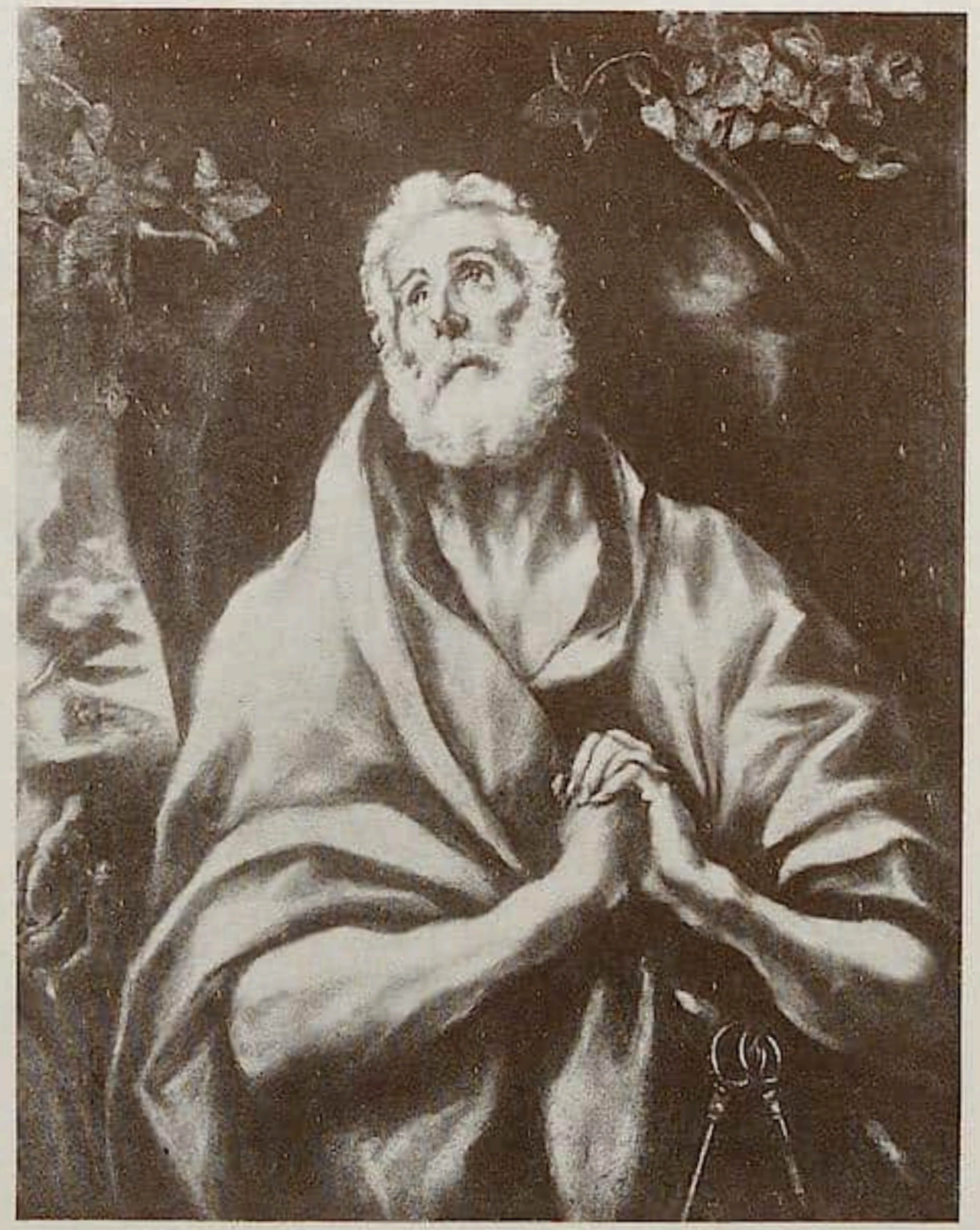
Goya. Porträt der Herzogin von Alba.

zu einem Grade, den ſonſt wohl damals niemand kannte. Die Darſtellung kommt oft vor, nach Coſſio nahezu zehnmal. Mayer nennt in ſeinem Verzeichnis das Exemplar, das jetzt bei Langaard hängt[1]; es iſt ein wenig größer und, namentlich im linken Ausblick auf den Engel und Maria am Grabe, ein wenig weiter getrieben als das Heilbuthſche, aber keineswegs friſcher als dieſe Faſſung, auf der der Fluß der Linien und der Farben — des ledergelben Mantels auf der linken, des blaugrünen Gewandes auf der rechten Seite, des weißumrahmten Kopfes, des rötlich-grauweißen Inkarnats, das Ganze auf feuchtem dunklem Grund mit Akzenten von hellgrünem Efeu — die ewig lebendige Kraft einiger glücklich genialer Stunden ſpiegelt. Daneben der Greco aus der Vente Degas, ein kniender Dominicus, der Jahrzehnte vorher im Atelier Millets gehangen hatte: trotz dieſer Herkunft eine Enttäuſchung von ungewöhnlicher Derbheit, ja nach meinem Glauben das klaſſiſche Beiſpiel einer minderwertigen Schülerarbeit! Nicht ſehr bedeutend der kleine Velasquez, Kopf der Königin Maria-Anna; unter den drei Goyas dagegen drei Treffer: Der im Kaſernenhof ſtehende kindlich-blaſierte Don Lapena, deſſen „Modernität“ ſchon einmal in einer Ausſtellung in

[1] Es iſt im Katalog der Sammlung Langaard von Jens Thiis meiſterhaft analyſiert.

Rembrandt. Lucretia.

Ambrosius Benson. Männliches Bildnis.



Greco. Der hl. Petrus betend.

Berlin aufgefallen war. (Abgebildet in meinem „Wilck", Berlin 1912.) Ferner das, auch in anderen Exemplaren bekannte Bildnis des Architekten Rodriguez und eine für die Goya-Literatur, soviel ich sehe, neue Herzogin von Alba, ein Bild, das in expressionistischer Verzerrung einer liebenswürdigen Modepuppe die besten Meister von heute erreicht. Ein ausgezeichneter malerischer Witz, aber gemalt in der eisigen Trockenheit der Jahrhundertwende! Man vergleiche den Schlüssel, den die Dame in der Hand hat, mit dem zufällig in der Form vollständig gleichen Requisit auf dem Grecoschen Petrus: Malerisch welche Verarmung!

Unter den Niederländern der Sammlung finden sich die zwei Bildnisse von Mostart wieder, die bei Kaufmann (Nr. 111, 112) waren; ferner ein ausgezeichnetes und glänzend erhaltenes männliches Bildnis von Ambrosius Benson, datiert 1546; dann ein schmales hohes Frauenbildnis, das Lucas van Heere heißt, und das Madsen mit besserem Recht Nicolaes Neufchatel nennt. Von späteren Vlamen und Holländern hat die Sammlung zwei van Dycks, darunter aber einen gleichgültigen (Nicolas Bryant) und einen höchst zweifelhaften, Bilder von J. A. v. Ravesteyn, v. Goyen, v. d. Neer, v. d. Helst, zwei berühmte Jan Steens, die es allerdings mehrmals gibt, „Hahnenkampf" und „Brautkontrakt", ein Seebild von Jak. Ruisdael und einen kleinen Heyden, der nicht sehr schön ist. Dazu einen großen Albert Cuyp mit der ganzen golden-sonnigen Kulisse der teueren Cuyps, im Vordergrunde jedoch sehr hart. Als große Schlager schließlich Rembrandt und Frans Hals. Von diesem hat Herr Heilbuth das entzückende kleine Herrenbildnis der Sammlung Gumprecht, ein elektrisches Feuerwerk in lauter Pinselblitzen, dabei nicht skizzenhaft, sondern fertig, wenigstens im Modelé, nur ohne wirkliche Farbigkeit. Madsen datiert es auf 1660. Der andere Hals ist ein männliches Porträt aus mittlerer Zeit, brav zu Ende geführt in derben parallelen Strichen, wie mit einem Kamme gemalt; vor drei Jahren in holländischem Privatbesitz entdeckt. Von Rembrandt findet man den kleinen Kopf des Richters zur „Susanna", den früher Nemes hatte, und die Lucretia. Die „Lucretia", datiert 1664, ist der große Ruhm der Sammlung! Eine Glorie umgibt sie, die nach vielen Reisen und Schicksalen im Jahre 1914 durch August Janssen für ihr Vaterland zurückgewonnen und bei dieser Gelegenheit von der holländischen Kritik in einer Art Triumphrausch gefeiert wurde. (Bei Bode und im Klassiker-Band ist das Bild nicht nach einer Originalphotographie, sondern nach dem unzulänglichen Stiche Koeppings abgebildet.) Jan Veth machte sich damals zum Wortführer einer etwas dialektisch anmutenden Begeisterung für das Bild, und Madsen schließt sich ihm jetzt an. Einem naiveren Betrachter möge es gestattet sein, folgende Eindrücke, die ihn bei der Betrachtung dieses Rembrandtschen Spätwerks überkommen, festzustellen: Das Bild, trotz der echten Meister-Handschrift in Einzelheiten, im Gewand vor allem, entbehrt eines wesentlichen Zugs Rembrandts im Ganzen: der natürlich-intimen Verbindung der Komposition mit der den Raum darstellenden Fläche. Ich kenne keinen Rembrandt der späteren großen Zeit ohne dieses Kennzeichen. Hier fehlt es. Diese mit gezücktem Dolche dargestellte, wohl als Porträt dargestellte, Dame sprengt den Rahmen; sie „fällt" aus dem Bild. Und zwar nicht nur des gepreßten Formates wegen, das ja rechts und links ein wenig beschnitten sein könnte, sondern auch malerisch-tonmäßig gesehen! Instinktiv kommt man deshalb zur Vermutung, daß ein fremder Zug in das Bild gekommen sein müsse, und da an der Figur selbst nichts auf einen Eingriff deutet, ja ein Eingriff wohl ausgeschlossen ist, konzentriert sich diese Vermutung infolge eines berechtigten logischen Schlusses zu dem Verdacht: Ob nicht der Hintergrund des Bildes im Laufe der Zeiten einmal eine Veränderung erfahren hat?! Dem Gefühle des Beschauers würde mit einer Aufklärung über diesen Punkt, soweit sie heute noch möglich ist, erst die volle Beruhigung gegeben, die das Bild allein, wie es heute aussieht, unzweifelhaft nicht gibt.

Nach dem Rembrandt hat die Sammlung nichts mehr, was noch irgendwie von Bedeutung wäre. Die Franzosen des 18. Jahrhunderts, trotz ihrer Herkunft aus der Sammlung des Louvre-Mannes und trotz der großen Namen, sind niederschmetternd gleichgültig, ja zum Teil zweifelhaft und eine große Mutterszene von David (Mme. Bataillard, exposé etc. etc.) ist echt — und schlecht!

Die Zeit und der Markt

Kunſtpolitik

Der wilde Konfiskationsgeiſt

Es ſind in letzter Zeit beſchlagnahmt worden: Walter Klemms „Radierungen zur Erbſünde“ im Verlage von Bruno Wollbrück in Weimar; „Der Venuswagen“, eine Reihe erotiſcher Privatdrucke, darunter Werke von Schiller, Bürger, Heinrich Zille, Alfred Richard Meyer, J. K. Huysmans, Henri de Kock mit Originalgraphik von Lovis Corinth, Willi Geiger, Georg Walter Rößner, Franz Chriſtophe im Verlage von Fritz Gurlitt in Berlin; Bandellos „Novellen“, Lemnius' „Monachopornomachia“, Lukians „Erotes“, Floerkes „Liebesnovellen der italieniſchen Renaiſſance“, „Abenteuer des falſchen Chevalier de Warwick“, Ovids „Ars amatoria“, Louvet de Couvray, „Abenteuer des Chevalier Faublas“, „Das Brevier des Kardinals“, eine Novellenſammlung aus der Florentiner Renaiſſance, Straparolas „Ergötzliche Nächte“, Longos, „Hirtengeſchichten von Daphnis und Chloe“, Rieß, „Das Buch der Liebesabenteuer“, ſämtlich aus dem Verlage von Georg Müller in München; Paul Verlaines beide Bücher „Frauen“ und „Männer“ im Verlage von Paul Steegemann in Hannover.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß das Schrifttum unſerer Zeit wieder den Kampf gegen die Schund- und Schmutzliteratur herausgefordert hat, und daß eine ganze Menge von Druckſchriften mit Recht beſchlagnahmt und konfisziert werden. Ja, wenn die Herren Staatsanwälte dieſes Reinemachen mit mehr Syſtem und Sachkenntnis betrieben, würden ihre Beſen viel mehr Schmutz hinauskehren können. Sie wiſſen nicht, wie ſie dieſen von ihnen verfolgten Büchern erfolgreich beikommen können, ſpüren ſie, mit Hilfe von Denunzianten, meiſtens erſt auf, nachdem der größte Teil der Auflage abgeſetzt und in ſicherem Gewahrſam iſt, und weiſen durch ihr Vorgehen erſt auf Bücher hin, die die große Maſſe gänzlich unbeachtet laſſen würde. Solche Bücher haben nun als konfiszierte einen Reiz, ſogar einen Sammlerwert erhalten, ſind erheblich im Preiſe geſtiegen und erleben unzweifelhaft ſpäter einen Neudruck — und das alles, weil ſich der Herr Staatsanwalt einmal mit ihnen befaßt hat. Ein paar ſchmutzige Bücher ſind dem offenen Handel entzogen und gehen nun in den viel einträglicheren geheimen über, und die große Menge dieſer Literaturgattung wuchert ungefährdet weiter. Zufall und Willkür kennzeichnen das Zenſoramt des Staatsanwalts, von dem, bloß weil er ein Staatsanwalt iſt, ſich außerdem doch niemand vorſchreiben läßt, was er ſich anſehen und was er leſen darf, und deshalb iſt der neu erwachte Konfiskationsgeiſt eigentlich bedeutungslos.

Die oben angeführten beſchlagnahmten Werke beweiſen aber, daß er Unheil zu ſtiften beginnt. Wenn er ſelbſt vor Werken nicht zurückſchreckt, die ſeit Jahrhunderten, ja ſeit einem Jahrtauſend als Kunſtwerke gelten, die ein Goethe als „höchſte Kunſt und Kultur“ geprieſen hat, wenn ihm Dichter wie Longus, Lukian, Ovid, Bandello, Goethe, Schiller, Bürger, Kleiſt, Verlaine, Künſtler wie Corinth, Geiger, Rößner und Chriſtophe keine Bedenken verurſachen, wenn der Staatsanwalt ſich nicht ſcheut, wie im Falle der Bücher des Verlages Georg Müller in München, Zollaufſeher zu Zenſoren zu beſtellen, dann liegt eine Bedrohung der künſtleriſchen Freiheit vor, die uns gebietet, gegen ſolche Gewaltmaßnahmen eines wilden Konfiskationsgeiſtes zu proteſtieren. Die Luxusſteuer, die der Tod der lebendigen Kunſt ſein muß, auf der einen, der Zenſor, der den Bakel ſchwingt, auf der andern Seite, das gibt wahrhaft erhebende Perſpektiven in die Zukunft! Glücklicherweiſe ſpricht ja der Staatsanwalt nicht das entſcheidende Wort, ſondern das Gericht. Die Beſchlagnahme der Radierungen Klemms zur Erbſünde iſt bereits aufgehoben, und es iſt dem Verlage Bruno Wollbrück nicht übelzunehmen, wenn er dieſen Urteilsſpruch nun laut vor aller Welt verkündet, nachdem er vor aller Welt angeklagt worden iſt, unzüchtige Schriften zu verbreiten. Erotiſcher Inhalt allein gibt noch nicht das Recht, ein Buch als unzüchtig zu verurteilen. Aus erotiſchen Problemen haben unſere größten Geiſter größte Kunſtſchöpfungen geſchaffen; ſie ſind uns durch Handſchriften und Drucke überliefert und dem Kenner vertraut, und gerade ſie werden als reine Kunſtwerke oder als Zeitdokumente oder als unentbehrliche Beiträge für die Erkenntnis ihrer Schöpfer ſeit langem hochgeſchätzt. Wie kann man ſie plötzlich, wenn ſie in einem Neudruck erſcheinen, behandeln wie die Nummer 6 der Zeitſchrift „Reigen“, die auch beſchlagnahmt wurde! Die Richter, vor denen nun größte Geiſter der Vergangenheit, führende Künſtler der Gegenwart, angeſehene Verleger als Pornographen ſtehen, haben eine peinliche Aufgabe erhalten. Künſtleriſche Erotik und Pornographie, eine galante Szene und eine Schweinerei ſind verſchiedene Dinge; verſchieden ſind die

ſittlichen Anſchauungen der Zeiten. Es iſt auch zu prüfen, in welcher Aufmachung, für welchen Kreis ein ſolches Buch ausgegeben wird, und welcher Verleger es herausbringt; denn es iſt nicht zu beſtreiten, daß die Kunſt oft als Deckmantel dienen muß. Wer mitreden will, ob ein Werk geeignet iſt, unſer Scham- und Sittlichkeitsgefühl zu verletzen, wer die Verantwortung auf ſich nehmen will, ein Kunſtwerk als ein unzüchtiges Werk zu brandmarken, muß nicht nur ſehr gründliche Sach- und Fachkenntnis beſitzen, ſondern vor allem ſelbſt künſtleriſch empfinden. Sonſt blamiert er ſich. Wer die oben aufgeführten Werke beſchlagnahmt, nur weil ſie gerade neu gedruckt und ihm dadurch erſt bekannt wurden, macht Zufallsarbeit und kann uns nicht imponieren, weil er nicht konſequent iſt.

In der Reihe der beſchlagnahmten Werke nehmen die Bücher von Verlaine eine Sonderſtellung ein. Dieſe Gedichte ſind zweifellos unzüchtig, auch der kunſtliberalſte Sachverſtändige kann das nicht leugnen, und doch iſt der Verleger, der ſie uns neu dargebracht hat, gegen die gegen ihn erhobene Anklage von allen zu ſchützen, denen es Ernſt iſt um die Freiheit der Kunſt und die Wahrheit der Forſchung. Als ich das Buch „Femmes“ in Heft 9 des Jahrgangs 1920 dieſer Zeitſchrift anzeigte, äußerte ich Bedenken, daß die Art der Ankündigung dieſes Privatdruckes den Charakter einer intimen Publikation, den der Verleger ihm unzweifelhaft geben wollte, gefährden könnte, und bemängelte das Nachwort des Überſetzers, der dieſe Ausgabe zu begründen, gegen zu erwartende Angriffe zu verteidigen, gleichſam zu retten ſich bemühte. Ich begrüße es, daß dieſer Verſuch bei dem inzwiſchen erſchienenen zweiten Buche „Männer“, der deutſchen und franzöſiſchen Ausgabe des Buches „Hombres“, von J. H. François in Zürich gedruckt, unterblieben iſt. Dieſe Gedichte ſind hinzunehmen, wie ſie ſind, und brauchen keine Entſchuldigung, keine Deckung. Sie gehören zum Bilde Verlaines wie Lemnius, Lukian, Longus und Ovid zur Dichtung der Antike, wie Bandello und Straparola zum Bilde des Cinquecento, wie die römiſchen Elegien und das Tagebuch zur Lyrik Goethes und der Venuswagen zur Jugendlyrik Schillers. Dieſe jetzt verfolgten Gedichte Verlaines ſind außerdem durch frühere, freilich unvollſtändige Drucke, ſogar noch aus jüngſter Zeit, bereits bekannt, und ich weiß nicht, ob der Staatsanwalt auch ſie beſchlagnahmt oder wieder nur zufällig dieſe Ausgabe bei Steegemann erwiſcht hat. Auch Gedichte Goethes wurden erſt geheim gehalten, dann für intime Kreiſe gedruckt und ſind heute jedem zugänglich. Wenn je auf eine Dichtung die Bezeichnung „menſchliches Dokument“ anzuwenden iſt, ſo auf dieſe Gedichte Verlaines. Sie offenbaren die finſteren und kranken Leidenſchaften, die Exzeſſe der Wolluſt, in die der Dichter nach ſeinen katholiſchen Verzückungen im Alter verfiel, mit ſolcher Brutalität, daß tiefſte Erſchütterung die einzigmögliche Wirkung iſt. Jeder Gedanke an eine Spekulation auf die Sinnlichkeit iſt ausgeſchloſſen, und deshalb iſt ſittliche Entrüſtung hier nicht am Platze. Freilich, nicht jeder Verleger wird ſich ſolche Bücher zu eigen machen, wohl aber ein Verleger von der Art Paul Steegemanns, des Verlegers der „Silbergäule“, der die verwegenſten Literaturerzeugniſſe populär machen will, der keck gern das aufgreift, was über die Grenzen des Normalen hinausgeht. Das iſt auch zu berückſichtigen, und an dem künſtleriſchen Ernſt, mit dem er uns dieſe Bücher vorgelegt hat, zu zweifeln, beſteht kein Anlaß.

Es verlautet, daß ein Geſetzentwurf zur Bekämpfung der Schund- und Schmutzliteratur vorbereitet wird. Schon ſtehen einem die Gefahren vor Augen, mit denen ein jedes ſolcher Geſetze die Freiheit des künſtleriſchen Schaffens bedroht, und man denkt daran, daß in Wahrheit das Volk ſelbſt entſcheidet, was es anerkennt und was es ablehnt, und das Zenſoramt allein wirkſam auszuüben vermag. Aber warten wir ab, wie der Geſetzentwurf ausſehen und die ſchwierigen Probleme löſen wird, die hier zu löſen ſind. Eine Hauptbedingung iſt, daß dem Staatsanwalt das Zenſoramt genommen wird. Ein Staatsanwalt kann auch ein künſtleriſch fein und richtig empfindender Menſch und ſomit zum Zenſoramt geſchaffen ſein, aber der Staatsanwalt als ſolcher allein kraft ſeines Amtes iſt es ebenſowenig, wie der Schutzmann oder der Zollaufſeher, denen er dieſe Fähigkeiten immer wieder zutraut. Wir haben jetzt einen Reichskunſtwart, und der, der dieſe Stelle zur Zeit inne hat, der auch in der Verhandlung gegen Walter Klemm und den Verlag Bruno Wollbrück mit ſeinem Gutachten den Freiſpruch zweifellos weſentlich mitveranlaßt hat, genießt unſer Vertrauen. Viel wäre ſchon gewonnen, wenn ihm das Zenſoramt in künſtleriſchen Fragen übertragen würde. Es gilt nicht nur, unſer Scham- und Sittlichkeitsgefühl in geſchlechtlicher Beziehung vor Verletzung zu ſchützen; wir haben auch ein äſthetiſches Schamgefühl, das gleichfalls auf Schutz Anſpruch hat, das aber verletzt wird, wenn Unberufene zu Kunſtrichtern gemacht werden.

Georg Minde-Pouet.

Ausstellungen

Wasmann und Rohden

(Ausstellung deutscher Meister um 1830 in der Galerie Arnold-Dresden)

Sehr zur rechten Stunde kommt eine Ausstellung deutscher Maler in der Galerie Arnold. Nur vier jener intimen Meister sind vertreten: Wasman und Rohden vor allem, dann Hans Beckmann und Janssen; aber dafür alle in ausgiebiger Fülle und mit hohen Qualitäten; vor allem in Zeichnungen — dem besten, was die Deutschen damals und je leisteten — Wasmann und Beckmann auch mit Gemälden, von denen einige Wasmannsche zum Köstlichsten gehören, das ihm und der ganzen Zeit gelungen ist.

Zu rechter Zeit öffnet sich uns ein bisher verborgener Schatz (von dem andere wertvolle Teile in der Nationalgalerie als Leihgabe zu sehen waren: Gemälde von Rohden und Wasmann): denn es scheint, als ob wir endlich reif geworden wären, die besondere Süße und die Größe jener Maler zu würdigen, die weniger den Ausdruck ihrer biedermeierlichen Zeit, als der frühen Romantik widerspiegeln, und in deren Wirken wir einen Höhepunkt deutscher Kunst erkennen. Zwar steht die Anschrift der Ausstellung und sogar die sehr einsichtsvolle und klare Einleitung des Katalogs von Dr. Hans Wolff immer noch, in Verfolgung veralteter Gedankengänge, in den Malern der Romantikergeneration nur Vorläufer des Impressionismus; aber die ausgestellten Werke genügen, um uns selbst nur bei einem Ausschnitt des weiten Gebietes zu überzeugen, daß die deutsche Kunst von 1800–1830 einen Höhepunkt von selbständigem Wert darstellt, zu dem die Entwicklung im 18. Jahrhundert hinleitet, und dem die realistische Epoche der sechziger und siebziger Jahre als ein zweiter Aufschwung von glücklicherer Resonanz nachfolgt. Wie auch sonst im 19. Jahrhundert das zeichnerische vom malerischen Element abgelöst wird.[1]

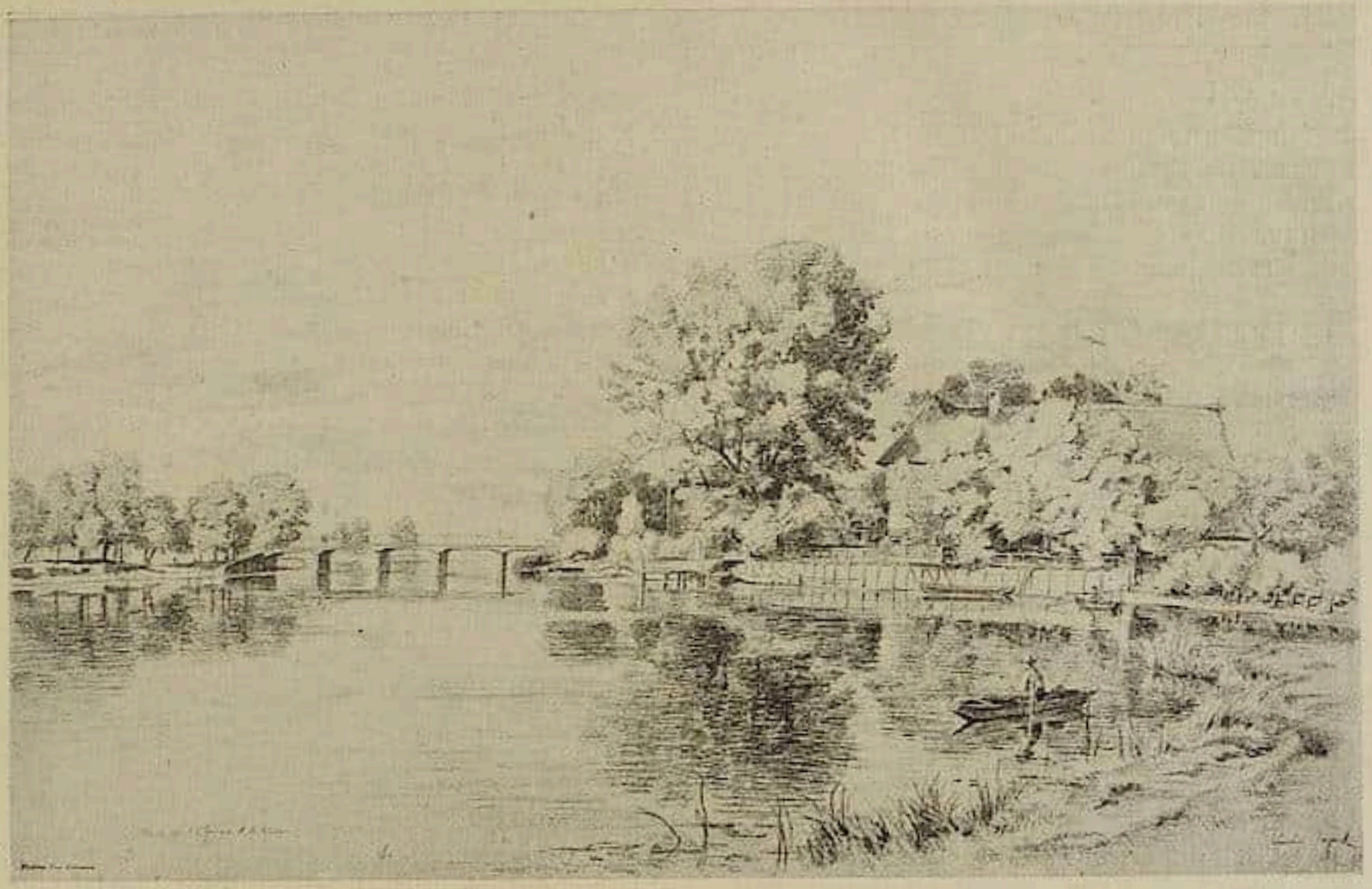
Denn was diese Ausstellung — die fünf große Säle vollständig füllt — wieder mit Evidenz offenbart, ist die zeichnerische Grundbegabung der deutschen Kunst. In höchster Fülle erfreut die Ausdruckskraft und Schönheit der Linie in den Zeichnungen Wasmanns, Rohdens, Beckmanns. Das Auge schwelgt in dem Glück des spezifischen Linearen; Landschaft wie Figurenstudie teilen sich in gleicher Weise in dieses Vermögen. Selbst bei Künstlern von so ausgesprochen farbiger und wirklich malerischer Begabung, wie jenen Dreien, ist das Lineare ihr Bestes, ist auch die Malerei ohne strenges Gerüst der umreißenden Form nicht zu denken. Martin von Rohden kann man freilich nicht kennenlernen ohne seine großen fabelhaften Gemälde aus der Sammlung Grönwold. Die Zeichnungen von ihm bei Arnold entstammen zu einem wesentlichen Teil seiner Frühzeit um 1800 und zeigen den Einfluß Reinharts in der heroischen Weiträumigkeit der Komposition. Etwas später nahmen sie eine nazarenerhafte Feingliedrigkeit und Bestimmtheit an und dienten so als die wichtigsten Schrittmacher der Generation von 1820.

Hans Beckmann ist als Maler wie als Zeichner gleich stark und liebenswürdig vertreten. Aber er gehört doch schon einer wesentlich späteren Generation, der der dreißiger Jahre, an, deren Mittelpunkt in München, deren Führer in dem jungen Rottmann und Christian Morgenstern zu suchen sind. Auch steht er weit zurück hinter Friedrich Wasmann, der freilich auch erst um 1830 seine Entwicklung beginnt, aber das Ungünstige der späten Zeit durch erstaunlich schöpferische Kraft ausgleicht und auf dieser Ausstellung sich als eines der glänzendsten und reichsten Talente des 19. Jahrhunderts herausstellt. Ihm fehlte nur die Resonanz des Vaterlandes und einer großen Stadt, um ein wirklicher Führer zu werden; in Meran mußten seine besten Gaben freilich verkümmern. Seine Zeichnungen enthalten Krüger, Menzel, Schwind im Kern zugleich, seine Malereien geben mehr als Waldmüller und ebenso Glänzendes fast wie der frühe Menzel. Nie bisher ist diese Vielseitigkeit, dieser Reichtum an Entwicklung so hervorgetreten wie hier; oder aber, man hat ihn nicht so einschätzen können. Es gibt hier Zeichnungen, die an Rethel, und andere, die gar an Lehmbruck denken lassen. Ein außerordentliches Talent und ein beweinenswertes Schicksal von recht deutschem Zuschnitt. Bis Grönvold ihn entdeckte, sammelte, ans Licht zog (und mit welcher Mühe), kannte ihn niemand, nicht einmal in seiner Heimatstadt Hamburg.

Viktor Janssen, der schwer zugängliche und wenig bekannte Hamburger, ist mit guten Figurenstudien vertreten.

Zum Schluß sei der Genugtuung Ausdruck gegeben, daß diese Ausstellung nicht nur um des seltenen und kostbaren Materials, um der unschätzbaren Bereicherung unserer Kenntnis deutscher Kunst willen ein hohes Verdienst darstellt, sondern auch um der teilweise mäßigen Preise

[1] Näheres über diese Entwicklung wird in Kürze der 1. Band meiner „Deutschen Malerei" (Landschaftskunst von 1750–1830), bei Piper & Co., bringen.



Hans Beckmann. Ausstellung deutscher Meister um 1830 in der Galerie Arnold-Dresden.

willen; was hoffentlich ermöglichen wird, daß das Wertvollste in deutschen öffentlichen Sammlungen die ihm angemessene Stätte findet.

Paul F. Schmidt.

München

Kurt Schwitters gibt derzeit bei Hans Goltz (Neue Kunst) Ärgernis. Er läßt vor den erschreckten Augen harmloser Besucher eine Entwicklungslinie zickzacken, die im wohltemperierten Glaspalast der Bürgerlichkeit artig beginnt, allmählich impressionistisch sich auflockert, dann expressionistisch ekstatisiert, bis sie endlich alles Dagewesene abstraktesten „Dadaismus" provokant überklettert. Am Anfang entzückt ein Stilleben mit Abendmahlkelch, Buch und Flasche (alles zum „Greifen" gemalt) auch das konservativste Auge. Im Nebenraum dann die Merzkunst. Man vergegenwärtige sich den Tatbestand: Nicht nur, daß jede Reminiszenz an die Natur fehlt — der Maler verzichtet sogar streckenweise auf die Farbe, an deren Stelle er Dinge einführt, die er im Müllkasten eines Münchener Kritikers gefunden haben könnte: Zeitungsausschnitte, Holzräder, Sackleinenfetzen, Briefmarken usw. Vergebens wird Kurt Schwitters dem fassungslosen Kritiker klarzumachen versuchen, das ihm das Material so unwesentlich geworden ist wie die Natur, wie der Ausdruck, wie alles außer dem Prozeß des Formens, daß er nicht nur Farbe gegen Farbe, Linie gegen Linie, Form gegen Form, sondern auch Material gegen Material werten will.

Merz ist — in einem gewissen Sinne — Tendenzkunst. Die Tendenz geht dahin, uns ad oculos zu demonstrieren, daß es sich bei der Kunst um das Formen — und nur um das Formen — handelt. Schwitters statuiert ein krasses Exempel. Der didaktische Wert der Merzkunst überwiegt den künstlerischen. (Bei dieser Gelegenheit darf darauf hingewiesen werden, daß in der Reihe der Sturm-Bilderbücher kürzlich als IV. Band eine Veröffentlichung von Schwitters erschien, zu der Otto Nebel die Einleitung schrieb. Die Schriftltg.)

Bei Goltz gibt es außerdem noch Plastiken (und Zeichnungen) von Kurt Kroner zu sehen. Diesen Plastiken würde das von Michelangelo vorgeschlagene Experiment des Herunterkollerns von einem Berg schlecht bekommen. Es würden nur Trümmer übrigbleiben, unverständliche Fragmente, aber keine Torsi. Es ist eine Plastik der Extremitäten. Seelische Inhalte, abstrakte Vorstellungen sollen durch Bewegungen, vor allem durch Armbewegungen ausgedrückt werden. Hier wird der Plastik zugemutet, was ihrem Wesen zuwiderläuft. L. Z.

Neapel

Zum erſtenmal veranſtaltet Neapel von Mai bis Oktober eine nationale Kunſtausſtellung, in Verbindung mit einer Induſtrie- und Gewerbeſchau. Zahlreiche Feſtlichkeiten ſind im Rahmen dieſer Ausſtellung geplant. b.

Bücherſammelweſen

Ein neuer Hamlet-Druck

Von den Meiſterwerken der Weltliteratur mit Originalgraphik, die von Dr. jur. Julius Schröder in München herausgegeben werden und durch Paul Graupe in Berlin zu beziehen ſind, iſt dem erſten, ſchnell vergriffen geweſenen Druck, den Balladen Goethes mit 34 Radierungen von Sepp Frank, der zweite gefolgt: Shakeſpeares Hamlet im Urtext. Prof. Schücking in Breslau hat den der Clarendon-Ausgabe folgenden Text durchgeſehen, Sepp Frank hat auch ihn mit 35 Radierungen illuſtriert, wieder einen radierten Vorſatz mitgegeben und den Kalbpergamenteinband entworfen, und Otto v. Holten in Berlin und Heinrich Wetteroth in München haben die 182 Exemplare auf ſtarkem van Gelder-Japan-Bütten gedruckt. Der Preis eines Exemplars beträgt M. 1000.— und darf bei den heutigen Herſtellungskoſten nicht als übertrieben bezeichnet werden; ſolche Drucke ſind ja nicht nur Bücher als ſolche, ſondern Kunſtwerke.

Dieſer Hamlet beweiſt in der Tat, daß die, die ihn uns beſchert haben, das Drucken als Kunſt betreiben und das rechte Verſtändnis für den ganzen Organismus eines ſchönen Buches haben und daß die durch die leider noch immer graſſierende Luxusdruckmanie arg gefährdete deutſche Buchkunſt doch noch Höchſtleiſtungen aufweiſt. Schrift, Durcharbeitung des Satzes, Verhältnis des Satzſpiegels zu den Rändern des Papiers, Papier erfüllen die Forderungen, die wir an ein typographiſch befriedigendes Druckwerk ſtellen müſſen, und das rein Typographiſche bleibt ja immer das Ausſchlaggebende für jedes ſchöne Buch. Soll Illuſtration die Schönheit des Buches ſteigern, ſo darf ſie kein Teil des Buches ſein, ſie darf kein ſelbſtändiges Leben führen, nicht vorherrſchen und dadurch ſtören, ſondern muß mitwirken, mit Schrift und Satz harmoniſch zuſammengehen. Das hat Sepp Frank erreicht, noch hervorragender als in ſeiner Illuſtrierung der Balladen Goethes. Schon daß er ſich in der Zahl beſchränkt hat, und die 35 Radierungen ſich auf 145 Seiten verteilen und höchſtens den Raum einer halben Seite einnehmen; nur der monumental wirkende Bildtitel füllt eine ganze Seite. Dieſe Radierungen drängen ſich nicht vor, ſtören daher den Leſer nicht und bewahren durch ihre Flächigkeit immer den Buchcharakter. Wo Sepp Frank eine Szene illuſtriert, die jeder Leſer ſich ſchon ſelbſt durch eigene Vorſtellung deutlich macht, da vertieft er dennoch dieſe Vorſtellung. Daß er aber daneben auch außerhalb der Szene liegende Vorgänge, die ſich der Leſer nicht ohne weiteres ſelbſt vorſtellt, bildlich zeigt, an ein gelegentliches Wort anknüpft und jedem Akte eine ſeinen Hauptkern erfaſſende Radierung voranſetzt, beweiſt ſein richtiges Gefühl für das wahre Weſen der Buchilluſtration, die die Phantaſie des Leſers befruchten ſoll. Und immer bleiben dieſe Illuſtrationen in ihrer Technik und in ihrer Einfügung in die Seite rein dekorative Zutaten, die nicht den Genuß an der Dichtung (das wäre gerade beim Hamlet ein kühnes Unterfangen!), ſondern die Freude am Buche erhöhen wollen, nicht anders als die allegoriſchen Zierſtücke am Kopfe jeder Seite, die ich übrigens in ihrer Linienführung als die Einheit des Seitenbildes ſtörend empfinde, oder der radierte Vorſatz, der die Perſonen friesartig vorführt.

In dieſes Buch kann ſich nicht nur der Bücherſammler von heute, der in erſter Linie Freude am Äußeren hat, andächtig verſenken, ſondern auch der Bücherſammler von früher, der mit ſtofflichem und wiſſenſchaftlichem Intereſſe auf das Innere ſieht. Eine der hervorragendſten Schöpfungen menſchlichen Geiſtes wird ihm in einer ſchönen Form neu geſchenkt, die ein Ausdruck unſerer Zeit iſt.

Ich möchte nicht in den Verdacht kommen, nur loben zu wollen, und daher mein Bedauern darüber nicht unterdrücken, daß der Herausgeber, der die Aufgaben der Buchkunſt doch meiſtert, auch dieſen Druck in noch zwei teuereren Ausgaben in den Handel gebracht hat (M. 1500.— und M. 3250.—), in denen lediglich das äußerliche Drum und Dran gewaltſam geſteigert iſt. Dieſe Unſitte der Übertreibungen kann nur ausgerottet werden, wenn auch der Verleger immer ein wahrer Bücherfreund bleibt und ſich zu vornehm dünkt, um auf die Neigungen der neuen Afterbibliophilen zu ſpekulieren.

Minde-Pouet.

Verſchiedenes

Der Diebſtahl eines angeblichen Rembrandt

Seit einigen Wochen gehen durch die Zeitungen Notizen über den Diebſtahl einer Landſchaft Rembrandts, die Herrn Hekſcher in Hamburg gehörte und aus dem Beſitz des Prinzen Saim Wittgenſtein ſtammen ſoll. Von der Polizei iſt eine Belohnung

Lukas Cranach d. Ä. Die Buße des hl. Chryſoſtomus.

Kat.-Nr. 1095 der Verſteigerung von Kupferſtichen uſw. bei Hollſtein & Puppel-Berlin am 28. Februar bis 3. März.

von 50000 Mark auf Wiederentdeckung des Bildes, das auf zwei Millionen Mark geſchätzt wird, ausgeſetzt. Die Nachforſchungen erſtrecken ſich ſchon bis nach Amerika, wo aus Deutſchland ankommende Dampfer daraufhin unterſucht werden.

Bei der reichlichen Tätigkeit, die der Polizei heutzutage auf anderem Gebiete geboten wird, dürfte eine Warnung gegen allzu eifriges Fahnden auf ein Bild, das ſehr wahrſcheinlich einen minimalen Wert beſitzt, nicht unangebracht ſein. Es erſchien ſchon auffällig, daß von dem angeblichen Gemälde Rembrandts die Öffentlichkeit erſt erfuhr, nachdem es geſtohlen war. In der Rembrandtliteratur iſt es bisher unbekannt. Selbſt in den älteren Verſteigerungsnotizen in Hofſtede de Groots Verzeichnis kommt keine Landſchaft in der Art des geſtohlenen Bildes vor. Nun berufen ſich die Beſitzer darauf, daß die Landſchaft von Bode als echt anerkannt worden wäre. Exz. Bode erklärt aber, daß mit ſeinem Namen Mißbrauch getrieben werde und es ihm nie eingefallen ſei, das Bild als einen echten Rembrandt zu beſtätigen. In der Tat genügt auch eine Photographie, ja ſchon beinahe die Abbildung, die von der Polizei ausgegeben wurde, um zu erkennen, daß es ſich höchſt wahrſcheinlich um das Bild eines unbedeutenden niederländiſchen Landſchaftsmalers aus dem 17. Jahrhundert handelt. Die Beſitzer des Bildes haben ſich, nachdem ſie keine Beſtätigung von Bode erhalten konnten, gehütet, es noch anderen Kennern wie etwa Hofſtede de Groot oder Bredius zu zeigen und ſich ſtatt deſſen eine Anzahl wertloſer Gutachten von angeblichen Autoritäten verſchafft, die auf dem Gebiet der Rembrandtforſchung völlig obſkur ſind.

W. R. Valentiner.

Ein Beſchluß der Wiener Reparationskommiſſion

Nach einem Antrag des franzöſiſchen Vertreters der Reparationskommiſſion iſt kürzlich folgender Beſchluß erhoben worden, der den Kunſtbeſitz der öſterreichiſchen Republik in drei Kategorien teilt:

1. Kunſtgegenſtände, die unter keinen Umſtänden verkäuflich ſind.

2. Kunſtgegenſtände, die in Fällen alleräußerſter Not verkauft werden dürfen. (In dem betreffenden Fall muß erſt feſtgeſtellt werden, daß der Notfall gegeben iſt.)

3. Kunſtgegenſtände, die verkauft werden dürfen. (Vor allem Duplikate und dergleichen.)

Das Verzeichnis iſt bereits unter Mitwirkung namhafter Sachverſtändiger angelegt worden und aus ihm geht hervor, daß der Wert jener Kunſtgegenſtände, die veräußert werden dürfen, 200000000 franzöſiſche Franken beträgt.

Zugleich wird erklärt, daß die Erlaubnis zum Verkauf dieſer Gegenſtände nur ſo aufzufaſſen iſt, daß ſie als allerletztes Mittel, wenn alle anderen erſchöpft ſind, der jeweiligen Regierung Gelegenheit bieten ſollen, ſich einen Fonds ſchwerer Valuta zu ſchaffen.

Der oben erwähnte Beſchluß bedarf keines weiteren Kommentars. Er beſtätigt lediglich, was ſeit langem bereits offenes Geheimnis war, daß Öſterreichs Ausverkauf mehr oder weniger vollendete Tatſache geworden iſt. r.

Ein Frühwerk Trübners

das lange Zeit in Amerika war, iſt ſoeben wieder im Münchner Kunſthandel (Galerie Caspari) aufgetaucht. (Dieſer Fall der Rückwanderung eines Kunſtwerkes aus dem Dollarlande in unſere valutaſchwache Heimat dürfte vereinzelt daſtehen.) Es handelt ſich um das ſog „Radiweib“ aus dem Jahre 1872, das vor dem Kriege in den Beſitz des New Yorker Sammlers Stranſkys übergegangen war. Die Trübner-Literatur hat wenig Notiz von dieſem Bilde genommen, nur im Trübnerbande der „Klaſſiker der Kunſt“ findet man es abgebildet. Stoff und Stil des Werkes iſt durch Leibls Einfluß determiniert. Innerhalb des oeuvre Trübners muß es ſeinen Platz neben dem ſitzenden Violinſpieler aus dem Jahre 1871 erhalten. Die entſcheidende Wendung in der Entwicklung des Malers, die bekanntlich gerade in die Zeit um 1872 fällt, kündigt ſich in dieſem Bilde, das eine Glanzleiſtung altmeiſterlich-realiſtiſcher Akribie iſt, noch nicht an. 3.

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG

alter und

moderner Meiſter

Carl Nicolai · Berlin W10

Viktoriaſtraße 26 a

Angebote aus Privatbeſitz

möglichſt mit Photo unter Angabe von Künſtler, Maß u. Preis erwünſcht

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Graphik-Versteigerung in Hamburg

Am 15. März und den folgenden Tagen findet in der Galerie Commeter die Versteigerung einer umfangreichen Sammlung von Graphik und Handzeichnungen statt. Die zur Versteigerung kommenden Blätter, darunter Zustandsdrucke und Seltenheiten, sind von hoher Qualität. Es sind Namen vertreten wie: Brockhusen, Cézanne, Corinth, Daumier, Gaul, Greiner, Herkomer, v. Hofmann, Israels, Kalckreuth, Klinger, Kokoschka, Kollwitz, Legros, Leibl, Liebermann, Menzel, Millet, Munch, Nolde, Pechstein, Slevogt, Stauffer-Bern, Thoma, Toulouse-Lautrec, Verboeckhoven, Welti, Zügel.

Berlin

Am 8. bis 11. März findet in Rudolph Lepkes Kunst-Auktionshaus eine Versteigerung von Antiquitäten statt. Am ersten Tage kommen eine Reihe alter Gemälde unter den Hammer, darunter Werke von D. de Blieck, P. v. Laar, Joh. Bakhuizen, Fr. Francken d. J., C. Huysmans, P. Dandini, Dr. da Santa Croce, J. Ribera Atelier, Schule Roger v. d. Weiden, A. Kauffmann u. a. Ferner Kupferstiche und Farbdrucke von J. Callot, D. Chodowiecki, G. F. Schmidt, C. W. E Dietrich, P. Drevet, H. G. Wille u. a. Das kunstgewerbliche Material, darunter Beiträge aus mitteldeutschem Fideikommißbesitz und deutschen Museen, ist sehr reichhaltig. Unter den Möbeln sind besonders Arbeiten des 18. Jahrhunderts der Empire und Biedermeierzeit zu erwähnen, auch spätere Epochen sind gut vertreten. Neben Porzellanen und Fayencen Silberarbeiten und Werken der Kleinkunst verzeichnet der Katalog einige alte Glasgemälde, Miniaturen, eine reiche Sammlung von Werken ostasiatischer, persischer und indischer Herkunft, Bronzen, Elfenbeine, keramische Arbeiten und Textilien.

Frankfurt a. M.

Im Anschluß an die Sammlung Busch, Mainz, wird die Firma Joseph Baer & Co. am 6. und 7. Mai dieses Jahres Bücher aus dem Nachlasse der bekannten Bibliophilin Frau Ida Schoeller, Düren, versteigern. Die erste Abteilung dieser Sammlung gibt einen guten Überblick über die Bücherillustration des 18. und 19. Jahrhunderts. Ferner enthält die Sammlung Erstausgaben der deutschen Literatur, bibliographische und kunsthistorische Werke, Privat- und Luxusdrucke, schöne Einbände, Pergamentminiaturen und Graphik. Ein illustrierter Katalog ist in Vorbereitung.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Wien

Die Betriebsamkeit auf dem hiesigen Markt hat neben den von früher her bestehenden Firmen einige neue Unternehmen gezeitigt. Für unsere Leser sei daher ein kurzer Überblick über die wichtigsten Firmen des Wiener Kunsthandels angefügt.

Glückselig & Wärndorfer, Wien IV, Mühlgasse 28–30. Versteigerungen.

Galerie S. Lucas, Wien I, Palais Pallavicini, Josephsplatz 6. Alte Gemälde und Kunstgegenstände.

Franz Malota, Buch- und Kunst-Antiquar, Wien IV, Wiedner Hauptstr. 22. Gemälde alter und neuer Meister, Drucke, Autographen, Urkunden, Bücher mit Holzschnitten und Kupferstichen.

Gustav Nebehay, Kunsthandlung, Wien I, Hote Bristol. Altwiener Meister, Altwiener Miniaturen, Ölgemälde alter und neuer Meister, Handzeichnungen, Kupferstiche, Gotische Miniaturen.

Die
Kunsthandlung Karl Haberstock, Berlin W 9
Bellevuestraße Nr. 15
sucht zu kaufen:
Gemälde großer Meister des 15. bis einschl. 19. Jahrhunderts, Gobelins, Porzellane, Silber, Kunstgewerbe, ganze Bibliotheken sowie erlesene Möbel des 18. Jahrhunderts
Für den Nachweis zahlt sie unter Zusicherung strengster Verschwiegenheit hohe Vermittlungsgebühren

Leo Schidlofs Kunstauktionshaus, Wien I, Tuchlauben 8. Versteigerungen.

Dr. Ignaz Schwarz, Wien I, Habsburgergasse 3, Buch- und Kunstantiquariat. Auktionsinstitut.

C. J. Wawra, Kunsthandlung, Wien I, Stallburggasse 2. Auktionen.

Artaria & Co., Kunsthandlung, Antiquariat und Verlag, Wien I, Kohlmarkt 9.

Galerie Arnot, Wien I, Kärtnerring 15. Alte und neue Kunst.

Gilhofer & Ranschburg, Kunstantiquariat, Wien I, Bognergasse 2. Kupferstiche, Aquarelle, Autographen, Manuskripte, Bücher.

Halm & Goldmann, Kunsthandlung und Verlag, Wien I, Opernring 15.

Max Heveši, Kunsthandlung, Wien VI, Mariahilferstraße 13.

Kende Albert, Kunsthandlung, Wien I, Kärtnerstraße 4. Auktionen.

H. O. Miethke, Kunsthandlung, Wien I, Augustinerstraße 6.

Würthle & Sohn Nachf., Kunsthandlung und Verlag, Wien I, Weihburggasse 9. Neue Graphik, Wiener Plastik, ständige Ausstellungen.

Neue Kataloge

Joseph Baer & Co., Antiquariat, Frankfurt a. M., Hochstr. 6. Frankfurter Bücherfreund. 14. Jahrg. 1920/21. Neue Folge Nr. III. Heft 1/2. Inhaltsverzeichnis: Mitteilungen. Die Nonne Guda, eine Miniaturmalerin des 12. Jahrhunderts. Von Leo Baer. (Mit 2 Tafeln.) Neue Erwerbungen. 1. Codices manuscripti saeculorum IX. ad XIX. (Mit 31 Tafeln.) Autoren- und Titelregister. Namen- und Schlagwortregister. 2. Incunabula xylographica. (Mit 7 Tafeln und 2 Textabbildungen.)

Friedrich Dehne, Graphikverlag, Leipzig, Tröndlinring 3. Mappenwerke, Einzelblätter, Bücher.

Hollstein & Puppel, Kunstantiquariat, Berlin W. 15, Meinekestr. 19. Kunstauktion XVI. Kupferstiche, Schabkunstblätter, Farbendrucke, Radierungen, Holzschnitte. I. Teil: Englische und französische Kupferstiche des 17. und 18. Jahrhunderts. II. Teil: Kupferstiche alter Meister.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone": BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Giselastraße 12 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE: Dr. Leo Balet, Blaricum, Nordholland / DANEMARK und SKANDINAVIEN: Dr. Alfred Gold, Charlottenlund (Danmark), Lindegaardsvej 44 / PARIS: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City

Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2 Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 4	24. Februar	Heft 4	18. Februar
„ 5	10. März	„ 5	4. März
„ 6	24. März	„ 6	18. März
„ 7	7. April	„ 7	1. April

Diesem Heft liegt ein Prospekt des Verlages ERICH REISS in Berlin bei. Wir empfehlen denselben besonderer Beachtung.

Neue Kunst
Hans Goltz
München

Februar/März 1921
Alfred Kubin
Erste und einzige
Gesamt-Ausstellung

April
Alexander
Archipenko
Plastik

George Grosz

Mit 12 Abbildungen | Von WILLI WOLFRADT

Wenn heute der Sinn, die Bedeutung, ja die Möglichkeit der Kunſt für unſere Epoche in Zweifel gezogen wird, ſo liegt dem, bei aller Unzulänglichkeit der Argumentation und Starrheit der Begriffsbildung im einzelnen Fall, eine elementare und unabweisbare Einſicht zugrunde. Ob Oswald Spengler dem abendländiſchen Herbſte die Potenz der großen künſtleriſchen Schöpfung beſtreitet und den Kunſtbefliſſenen zuruft, lieber Lokomotivführer zu werden, — ob Aktiviſten gegen die in ſich beruhigte Selbſtzwecklichkeit der reinen Kunſt aufbegehren und dem Künſtler ſeine politiſchen Verpflichtungen ins Gewiſſen zu hämmern trachten, — ob die mehr unverſehens entſtandene und daher mehr naturhafte als künſtleriſche Produktion des primitiven Menſchen und des Kindes zu überwiegendem Einfluß gelangt und die Vorbilder der traditionellen künſtleriſchen Kultur zurückdrängt, — ob ein Künſtler wie George Grosz es weit von ſich weiſt, ein Künſtler zu ſein, — es zeigt ſich in alledem ſtets das Gleiche. Alle Symptome dieſer Art beweiſen nun gewiß nicht, daß die Kunſt wirklich ſtirbt, aber doch immerhin, daß ihre Autorität nicht mehr unantaſtbar iſt, daß die Anſchauung der Gegenwart ihr die bevorrechtete Stellung ernſtlich beſtreitet, daß ihre Geltung im Schwinden iſt und ſich ihr Verhältnis zum praktiſchen, äußeren Leben weſentlich verſchoben hat.

Es handelt ſich dabei wohl nicht nur um jenen alten Gegenſatz zwiſchen dem l'art pour l'art-Prinzip und der Tendenzkunſt. Zum mindeſten will er neu gedeutet ſein. Die Frage iſt nicht ſo ſehr, ob die künſtleriſche Intention als ſolche externen Zweckſetzungen unterſtehen ſolle, ſondern eher die nach der inneren Berechtigung der künſtleriſchen Intention überhaupt. Iſt nicht in unſerer zerriſſenen und wüſten, materiell ausgepowerten, richtungsloſen Zeit der Künſtler ein lächerlicher Anachronismus geworden? Iſt nicht Kunſt nur eine recht muffige Frucht vom Balkonbäumchen bürgerlich-romantiſcher Idealität? Ein kleiner, aufgeblähter Götze mit anmaßenden Anſprüchen, denen ſtattzugeben ſich unſere Zeit einmal nicht leiſten kann, andererſeits nicht das gemäßigte Temperament hat, ſeit ſie heftig, ſkeptiſch, raſtlos, univerſaliſtiſch geworden iſt?

Wir ſtehen in doppeltem Zugwind und er iſt deutlich zu ſpüren für jeden Kopf, der ſich über die Selbſtverſtändlichkeiten aufzurecken getraut. Der eine bläſt aus Oſten, der andere aus Weſten. Sie zerblaſen viel alt-europäiſche Form, ſo die der Atelierkunſt der Kunſt als Beruf. Dem Amerikanismus iſt ſie kein gültiger Beruf, dem Ruſſentum keine vollgültige Kunſt; der weſtlichen Anſchauung wird Kunſt, der öſtlichen Beruf immer dubioſer. Nun freilich ſind das eben doch nur Strömungen, keine letzten, zur Entſcheidung herausfordernden Worte. Europas Mitte könnte als Balancepunkt der Gegenſätze gerade die Funktion haben, einen durch die Erſchütterung in der Syntheſe nur noch intenſivierten Typus des Künſtlers zu erſchaffen.

Erſt eine andere Zeit, die als vollzogen vor ſich hat, worauf wir nur erſt hoffen können: dieſe Geburt des neuen Künſtlers aus zwiefacher Skepſis heraus, wird zu ſehen vermögen, wieviel davon ſich in George Grosz bereits realiſiert hat. Aber wir dürfen ſchon jetzt ſeine oppoſitionelle Stellung zum Künſtlertum, ſein Hinundhergeriſſenſein von öſtlichen und weſtlichen Dämonien niemals außer acht laſſen. Die moderne Kunſt hat ja allgemein dieſen bipolaren Produktcharakter, um trotzdem ganz der künſtleriſchen Weſensebene anzugehören. Grosz iſt wie vom Wirbelwind aufgehoben aus dieſer Ebene und ſcheint nun über ſeinem Ort zu ſchweben, wie feſtgeklemmt von Kraft und Gegenkraft in der Sphäre der Negation, und in ihr doch Künſtler, im Sinne des Poſitiven, das aus doppelter Verneinung reſultiert.

Ein monumentaler Proteſt iſt dieſes Phänomen Grosz, eine oppoſitionelle Radikalität, die um die ſcharfe Wendung gegen ſich ſelbſt und ihr Künſtlertum logiſcherweiſe nicht herum kommt. Legitimiert doch erſt dieſe Wendung die bittere Feindſeligkeit ſeines Hohns, bewahrt ſie davor, in Gekeif abzuſinken. Es liegt nicht ſo, daß der tendenziöſe, politiſierte, fanatiſierte Künſtler nicht mehr Künſtler iſt (wie oft gegen eine polemiſch gefärbte Kunſt eingewendet worden iſt), ſondern vielmehr ſo, daß er es von ſich aus gar nicht mehr ſein kann. Denn iſt ſein Widerſpruch nur ernſt, allgemein, eine zentrale Macht ſeiner geiſtigen Exiſtenz, ſo kann er auch vor ihm ſelbſt nicht halt machen. Ein Solcher kann nicht nachgiebig ſein gegen die idylliſierende Selbſtzufriedenheit und umlobte und umfeierte Beruhigtheit eigenen Daſeins, deſſen Beziehungen zu den Erſcheinungen, wider die ſich ſeine Empörung kehrt, offenkundig genug ſind. Alle Kritik, die nicht aus Selbſtkritik hervorgegangen iſt und immer wieder in ſie einmündet, iſt eine dumme Niedertracht, ohne eine Spur von Größe und durchaus unſchöpferiſch. Heroiſche Kritiker vom Range eines Grosz ſind ſtets ins Allgemeine geriſſene Büßer.

Und will man dieſes Nicht-Künſtler-ſein-wollen bei Grosz recht verſtehen, ſo gilt es gerade darin den Beweis einer echten Künſtlerſchaft zu erkennen, typiſch für dieſe Zeit leidenſchaftlichen Selbſtwiderſpruches und inbrünſtiger Paradoxie. Mag es die tragiſche Qual ſolcher Perſönlichkeiten von Multatuli bis Karl Kraus und Grosz ſein, daß ſie mehr Beifall als böſes Gewiſſen wecken, ſo bleibt es dennoch unſer unerläßliches Teil, ſie als Künſtler zu begreifen.

* * *

Der proteſtkünſtleriſchen Situation entſpringt als ihr reinſtes Ergebnis die Karikatur. Jede Karikatur iſt angriffsluſtig. Alle Sittenſchilderung nimmt von ſelbſt karikaturiſtiſche Züge an, d. h. ſie biegt und akzentuiert die gewohnte Erſcheinung derart, daß ſie lächerlich wird. In dieſem Sinne aber iſt die Karikatur eine Übergangskategorie, die ſich in ihrer Konſequenz aufheben muß. Was das heißt, verdeutlicht gerade das Weſen der Kunſt des George Grosz. Denn ſeine Satire macht nicht mehr lächerlich, ſondern erſchreckt uns bis in die tiefſte Tiefe unſerer Erlebnisfähigkeit hinein, das Schmunzeln iſt ihr gründlich vergangen, ſie ſteht ſchon jenſeits des Humoriſtiſchen, dem noch die Geſellſchaftskritik eines Daumier durchaus entſtammte. Gegenüber deſſen faſt gemütlichem Spott, bei Grosz ein grauſamer, ſchmerzlicher, ſtechender Hohn, der nicht mehr nötig hat, die kleinen Schwächen der Mitbürger zu übertreiben und herauszukehren, ſondern mit ſchonungsloſer Energie enthüllt, die unverzerrte, nackte, bare Häßlichkeit bloßſtellt, die troſtloſe Wirklichkeit exzerpiert. Im Grunde iſt jede Karikatur, vom Künſtler aus geſehen, nicht Zerrbild einer Wirklichkeit, ſondern Abbild einer verzerrten Wirklichkeit. Der kraſſe Hypernaturalismus von Grosz iſt im ſatiriſchen Weſen angelegt, das mit größter Logik zum Futurismus einerſeits, zum Zitat andrerſeits führt.

Sagen, was iſt: das iſt die letzte und ſtärkſte Möglichkeit des Satirikers. So iſt der eminente Satiriker des Wortes, Karl Kraus, zu einem Meiſter der Schere geworden, deſſen geniale Kunſt des Zitierens an Durchſchlagkraft des Witzes und aufpeitſchender Wirkung alle nur erdachte Satire in den Schatten ſtellt, — ſo iſt Grosz konſequenterweiſe zu jenen abſonderlichen „Konſtruktionen“ gekommen, Klebereien aus allerlei Kliſchees und Ausſchnitten illuſtrierter Blätter, Tummelplätzen bildlicher Gemeinplätze, Kompoſitionen aus typiſchen Druckerzeugniſſen des Alltags, photographiſchen Fragmenten und ſogar herausfordernd realen Gegenſtänden, aus denen einem der grelle Spuk unſeres Daſeins mit unabweisbarer Deutlichkeit entgegengrinſt. In dieſen witzig angeordneten Bildzitaten, denen gegenüber kein ärgerliches Ablehnen hilft, denn ſie tun wenig hinzu und lehren nur ſehen, iſt die ultima ratio der Karikatur gegeben, womit zugleich der

Abb. 1. George Grosz. Der Liebeskranke. 1916.

überkarikaturiſtiſche Charakter dieſer Konſtruktionen ſich erweiſt, denn der Humor greift ſeinem ganzen Weſen nach niemals zum letzten.

Vollendet ſich ſo der grimme Witz im Zitat, ſo kann freilich von einem Naturalismus im gewöhnlichen Sinne bei Grosz nicht die Rede ſein. Vielmehr nur von jener komplizierteren Wirklichkeitstreue, die dem Chaotiſchen der Dinge in der bildlichen Wiedergabe auch die Chaotik beläßt, die den harten Widerſprüchen und rückſichtsloſen Überſchneidungen der Realität das formale Äquivalent nicht vorenthält und der empiriſchen Erſcheinung erſt dadurch vollends gerecht wird, daß ſie auch ihr Innenleben, ihre geheimen Gedanken und Triebe, ihre Unterbewußtheiten abbildet. Dieſes Prinzip, gemeinhin futuriſtiſch genannt, beherrſcht nicht gerade das Schaffen unſeres Künſtlers, macht ſich aber allenthalben bei ihm geltend, um die geſpenſtige, albdruckartige Stimmung ſeiner Geſtaltungen zu erhöhen und den der Wirklichkeit entriſſenen Einzelheiten die zuſammenfaſſende kompoſitionelle Ordnung zu geben, die erſt den letzten Sinn der Darſtellung offenbart: die entſetzliche Harmonieloſigkeit dieſer Welt kund zu tun, in der gleichſam nichts mehr ſeinen reinen Kontur, ſeine plaſtiſche Individualität ausleben kann.

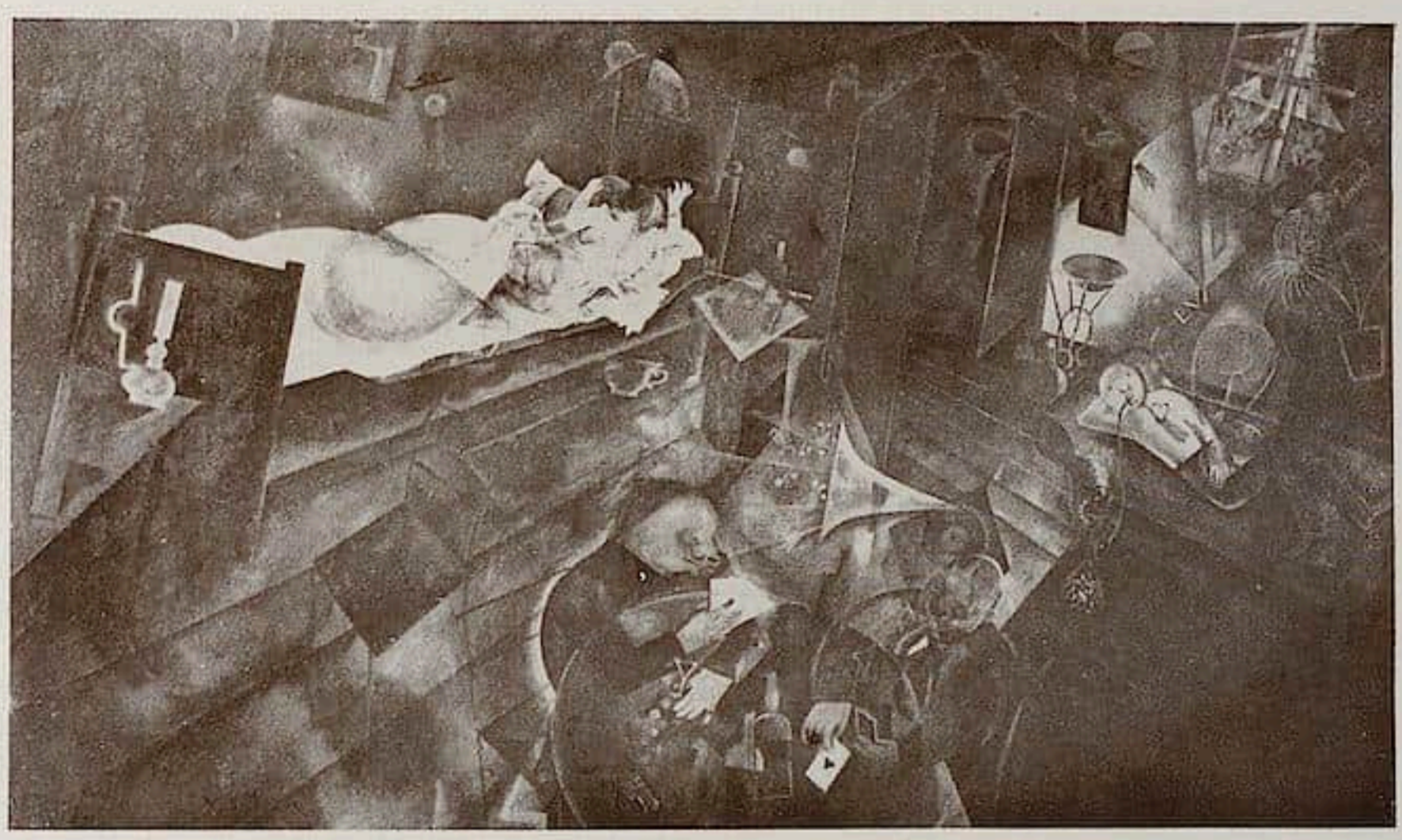


Abb. 2. George Grosz. Feiertag. 1917.

Was George Grosz malt, zeichnet, klebt iſt durchweg Sittenbild, und zwar von einem ſich ſelbſt überſchlagenden, in Zynismus umſchlagenden Furor der Empörung eingegeben. Seit die Welt ſteht, hat es ſolche Hiebe nicht geſetzt; die moraliſierende Attake eines Wedekind hat, damit verglichen, etwas Zaghaftes, und der rückhaltloſeſte Zeichner unter den Sittenrichtern, Hogbart, mutet neben Grosz durchaus liebenswürdig an. Mit einem böſen Gellen, das nur der Notruf eines Fanatikers ſein kann, überflegelt er noch das freche Lärmen der Gegenwart; mit ſchamloſer Verwegenheit tritt er der gemeinen Unverſchämtheit in den Weg und hält ihr den grauſamen Spiegel vor. Was ſollte man mit mehr Wirkung der Zeit ins Geſicht ſchleudern als ihr Spiegelbild! Das ganze Phänomen Grosz, nicht die einzelne Zeichnung, muß ſo als Spiegelbild verſtanden werden. Es kann die Aufgabe dieſer Zeilen nicht ſein, dieſes peinliche und zum Widerſpruch herausfordernde Phänomen ſchön zu färben und bereitwilligſt zu bejahen, denn gerade in ſeinen Peinlichkeiten beruht ſein funktioneller Wert, und irgendwie iſt das Nein, das uns dieſer rabiate Totentänzer aller Ergriffenheit zum Trotz entpreßt, ſeine uneingeſtanden geheime Abſicht. Eine letzte Trennung des Künſtlers von ſeinem Gegenſtande iſt ſelbſt beim Karikaturiſten nicht möglich, und Grosz, der Unbedenkliche, der Hemmungsloſe, Brutale, Laute, — er iſt gewiß ein Exponent deſſen, wogegen ſich ſeine inbrünſtige Kritik richtet. Aber er iſt nun eine ſo grelle Überſteigerung ſowohl der ſatiriſchen Abſicht wie des politiſierten und ſexualiſierten, rückſichtsloſen und ſchamloſen, betriebſamen und turbulenten, literariſchen und ſkeptiſchen Zeitweſens, daß er ſich zurückbiegt wieder in eine religiöſe Sphäre, in Künſtlertum, in Kindlichkeit. Auch darin wiederholt Grosz ja auf perſönlichſte Weiſe nur den allgemeinen Verlauf des künſtleriſch-kulturellen Revolutionarismus. Wie die ganze moderne Kunſt von ihrer Intellektualität, Abſichtlichkeit und Heimatloſigkeit in das Kinderland und den Bezirk des Primitiven zurückgeleitet wurde, ſo hat die kalte Grauſamkeit ſeiner Formanſchauung und Weltanſchauung Grosz in einen Infantilismus hinein-

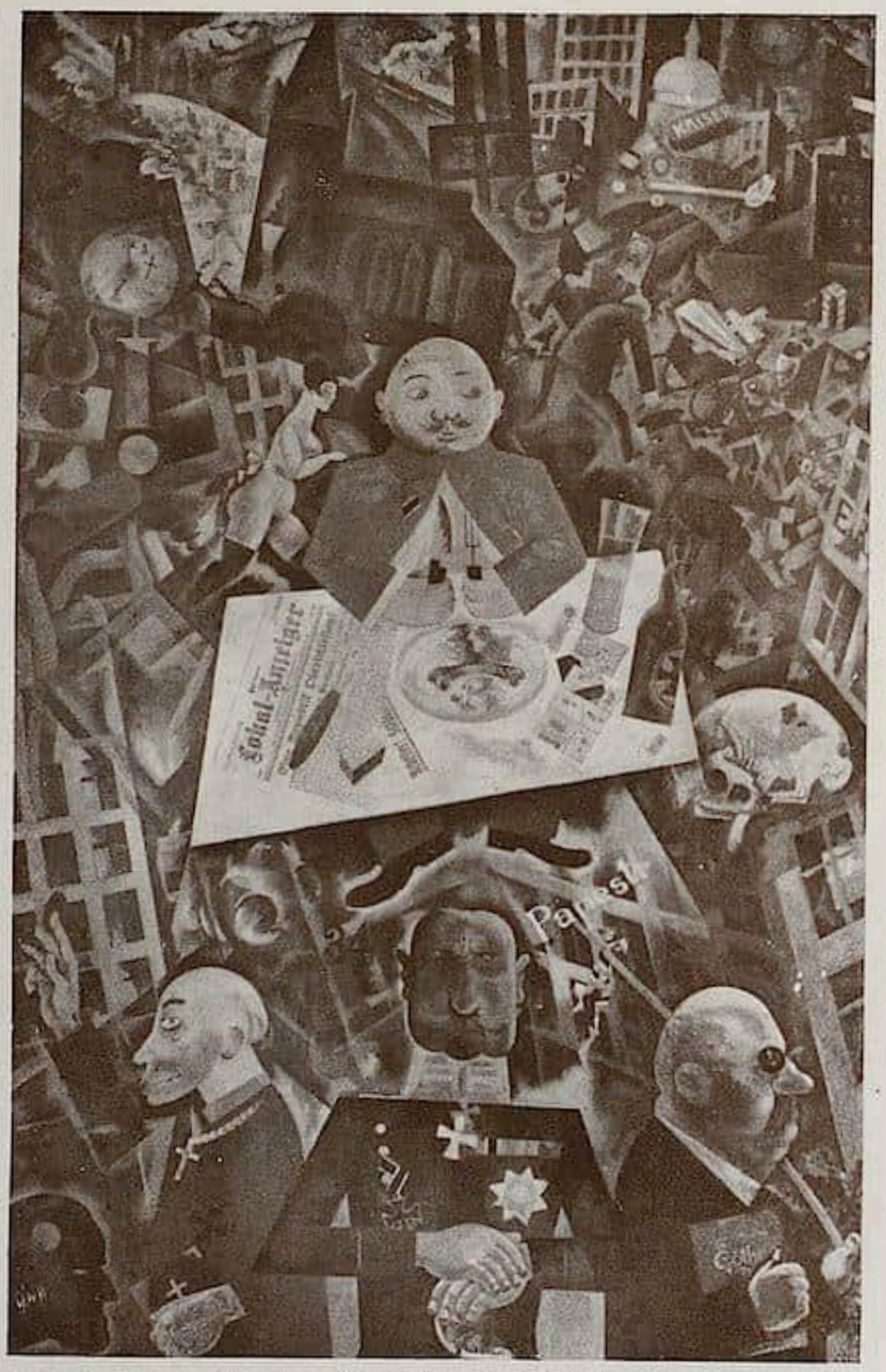


Abb. 3. George Grosz. Deutſchland ein Wintermärchen. 1917/18.

getragen, deſſen Vieldeutigkeit man einmal erfaßt haben muß. Es iſt in ihm von der zarten Unſchuld, die den Schlag der Gewiſſen beſchleunigt, und er iſt zugleich Hieroglyphe der Barbarei, mit der ein Skeptiker das formſichere Können verlacht. Er iſt Flucht in die Radikalität und Inſtinkthaftigkeit von Karikaturen auf Zäunen und Abortwänden, und der kaltſchnäuzige Duktus abgebrühten Berlinertums, eine Spiritualiſierung kraſſer Sachlichkeit. Er iſt die Grauſamkeit des Laſters, zurückgeführt auf die Grauſamkeit der Kinder — und iſt die Lyrik der Kinderſtube, erweitert zur Lyrik des Laſters. Grosz iſt gleichſam mit allen Waſſern der Unſchuld gewaſchen. Einerſeits dient Simplizität und Vorausſetzungsloſigkeit als Bürgerſchreck, andrerſeits kommt die unerhört zugeſchärfte Auflehnung ſchließlich zum Pathos des Naiven. Europa erlebt dieſen Dualismus allgemein in krampfhaften Formen, er beſtimmt die Kultur oder Unkultur dieſer Zwiſchenzeit und Miſchraſſe. Grosz ſteht ja dem Dadaismus nahe, der ſo ſympto-

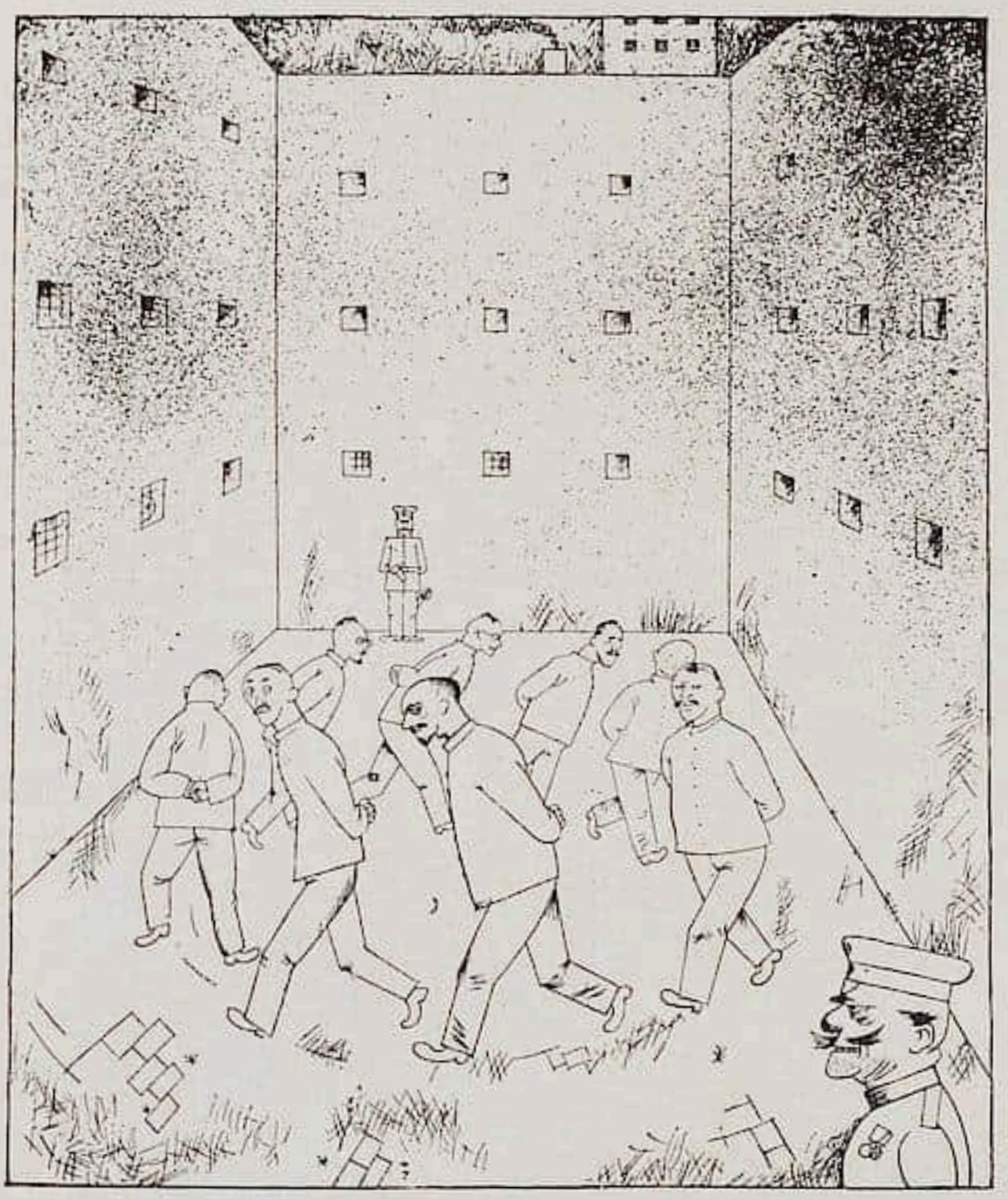


Abb. 4. George Grosz. Licht und Luft dem Proletariat!
Aus der Mappe „Gott mit uns". Der Malik-Verlag, Berlin.

matiſch für dieſe Paradoxie iſt wie irgendwas: ein ſyſtematiſcher Aprilſcherz, Parodie der Bundes- und Bewegungsmanie, eine freche Identifikation von Sinn und Bluff (als Bluff Sinn, als Sinn Bluff), eine Falle für die Intellektuaille, die denn auch nach den vielen Blamagen vor neuen Richtungen juſt dieſe, die keine iſt, ernſt genommen hat, ein dreiſtes Affrontbieten durch lallendes Sichdummſtellen, bei alledem unendlich bezeichnenderweiſe ein ſelbſtvergeſſenes Sichwichtignehmen und Fürernſthalten, und ſchließlich doch nur eine alberne Kinderei, der es arg an humoriſtiſchem Genie gebricht, die ſchließlich eine unerträglich fade Maske der Impotenz nur iſt. Aber auch in dieſem die-Zunge-herausſtrecken gegen alles geiſtige Getue (das mitunter dünkelhafter und poſierender iſt als ſein Gegner): ein Pathos des Naiven, eine Leidenſchaft, die jeden Gedanken an Unart verbannt, eine romantiſche Ironie. Wahrhaftig, dieſe Romantikfreſſer und vor allem Grosz ſind irgendwie Romantiker. Man wird die Monde und Sterne nicht überſehen dürfen, die er über Hurenſtraßen und Wolkenkratzerorgien aufhängt, wie denn bei ihm überhaupt noch im letzten eiterſeligen, ſchlammberauſchten Hohn ein Unterton wunderſamer Demut und reiner, zarter Sehnſucht ſtets mitſchwingt.

Man ſchämt ſich bald des leidvergeſſenen Lachens, in das man angeſichts der ſo beißend und knapp formulierten Entkleidungen zunächſt gelockt wird, und man ſpürt

Abb. 5. Georg Grosz. Die Geſundbeter.
Den ſtreikenden Ärzten von Stuttgart, Erfurt und Leipzig gewidmet.
Aus der Mappe „Gott mit uns". Der Malik-Verlag, Berlin.

auch ſofort, daß nicht viel Humor bei der Sache iſt, daß hier gedroht wird und nicht geſcherzt. Es iſt keine Lüſternheit, keine Spekulation auf irgendein Schmunzeln in dieſen Dingen, weder in den antimilitariſtiſchen noch in den gegen ſexuelle Barbarei gerichteten Blättern; und kein Vorwurf könnte dümmer ſein gegen Grosz als der der Pornographie. Der Pornograph will eine grunzende Behaglichkeit herauskitzeln, Grosz will uns durch die Fratze des Gewöhnlichen zum Erbleichen bringen und ſteigert, was er darſtellt, immer in eine recht unbehagliche Sphäre des Viſionären, Albdruckhaften hinein. Nicht der Spiegel, das Leben iſt Ketzer, Demagoge, Pornograph; und daher George Grosz allenfalls ein Pornograph der nackten Wahrheit. Es iſt unſere Sache, bei dieſer Lebensauffaſſung nicht ſtehenzubleiben, uns zu erinnern, daß die Wahrheit plaſtiſch gebildet und nur im Umſchreiten recht erkennbar iſt, daß jede Geſtaltung einſeitig und daher fragmentariſch iſt, die roſarote ſowohl wie die infernaliſche. Das iſt unſere Sache. Das Recht zur peinlichen, unweiſen, teufliſchen Einſeitigkeit hat, wer die Kraft, die Phantaſie, das Ethos hat, dieſe ſchlagend zu geſtalten. Was wir nur ſahen, lehrt ein Grosz uns erkennen, er rüttelt uns aus ſtumpfer Vergeßlichkeit auf, und das iſt ſeine Sache. Mögen wir dann weiter und tiefer gehen im Erkennen.

Da iſt kein ſeichtes Spötteln: es geht um Hölle und Tod. Der grinſt in aller Konkretheit aus den Ecken und Viſagen, bringt ſich durch Leichenwagen, Erhängte, Skelette

in Erinnerung, um noch fürchterlicher aus der müden, aber fleiſchigen Gier einer Dirne, aus der Brutalität eines Ordnungshüters hervorzulauern. Meſſer und Revolver ſind ſtets in der Nähe, die Atmoſphäre iſt geladen mit Mord, die Liebe ſchlachtet ſich Opfer. Grosz führt uns über die Straße, wo geſchäftige Menſchen, taub gegen das Brodeln des Apokalyptiſchen um ſie, vorüberhaſten, und Kerle Weiber geduckt umgieren, wo Blicke die Kleider abziehen, und zwiſchen kaum gezügelten Gebärden der Brunſt die Irrlichter des Weltverkehrs tanzen. Er ſetzt ſich mit uns an die Tiſche der guten Geſellſchaft, wo kalte Blicke Dolche ſind, und ein allgemeines Blinzeln von Geſchlecht zu Geſchlecht geilt, wo hinter den Faſſaden doch das Fleiſch ſich zu ſeinen Begierden bekennen muß; aber er zeigt uns dann dieſelben von ſchlechten Ängſten und heuchleriſchen „Idealen" erfüllten Bürgermenſchen auch in ihrer dummen, reaktionären Selbſtzufriedenheit und Ungeiſtigkeit, unbarmherzig feſtgehalten, wie ſie ihre Zigarre lutſchen, die kleinen, fetten Fäuſte ballen wider Störer und Landfremde, wie albern und hochmütig ſogar noch ihr Zwicker, ihr Kragenknopf ausſehen. Von da iſt es nicht weit zu jener fürchterlichen, dumpf hingemalten Idylle „Feiertag" (Abb. 2), wo um einen Tiſch die Sattheit und das Verbrecheriſche in Perſon beim Schnaps ſitzen und Karten klatſchen, grammophonumträllert, indes ein lyriſcheres Temperament auf dem Sofa Opium ſchmaucht und alle Seligkeiten, als da ſind: Weiberhintern, Topfpalmen und dergleichen, ſich erträumt, während im Hintergrund der öden Stube ſich ein dreckiges Frauenzimmer mit einem Bürger im wollüſtig ſich ausbuchtenden Bette ſielt. Viele Einzelheiten illuſtrieren die Erbärmlichkeit dieſer Orgie: ein eilig hingehängter Hut, ein „dekorativer" Fächer. Mond- und Petroleumlicht vermiſchen ſich zu einem ſpukhaften Dunſtdämmer, in dem ſich die Dinge ſchemenartig verkreuzen und alles zu wanken und zu fallen ſcheint. Branſtige, muffige Farben, durch die es an allen Enden wetterleuchtet. Als Schlußpointe hängt an der Schranktür eine Leiche. Daß das die Gemütlichkeit von Menſchen ſei, iſt das Grauſigſte daran. — Aber die „feinen Leute" verbringen ihren Feiertag im Grunde nicht viel edler, man muß nur die Dinge durchſchauen. Die parfümierten Herrchen, bleichgeſichtig, mit Stöckchen und Armband geziert (Abb. 7), Lebeſpießer, die blaſiert an Tiſchen ſitzen und nach gemalten Mädchen ſchielen, die Caféhabitues aller Art, die mit Damen und Dämchen herumfaulenzen und denen letztens doch nur der lüſterne Griff im Sinn liegt, all dies geckige, ſchwüle, verheuchelte Unweſen, das ſich nicht zur Animalität bekennt, — iſt es denn glänzender als die plumpe Brunſt, wie ſie im Puff herrſcht, wo dicknaſige, verſoffene Lümmel unverhüllt in Weichteile kneifen und zu den Künſten eines langhaarigen Pianiſten fettbefriedigt grunzen? (Abb. 6.) Gerade hier möchte man einhalten im gegenſtändlichen Ableſen und das rein Künſtleriſche bewundern; der Name Breughel tritt auf die Lippen angeſichts dieſer gemeinen Formen, wo knollige Wulſtungen mit unbeſeelt-harten Ecken zu einem Ganzen viehiſch-ſchwüler Stimmung ſich einen, wo der ſonſt ſo ſpitze Strich kleine Ausfaſerungen bekommen hat und der Radiergrat eine Weichheit liefert, die unmittelbar an einen heiſeren Ton, an ein ranziges Meckern gemahnt. Man hört die Lippen ſchmatzen im Vorgenuß und dazu das blecherne Gellen des Pianinos, vor dem dieſes arme Luder von zoddeligem Genie in ſo unerhört beobachteter Kneipenvirtuoſenhaltung ſitzt. Ein andermal wird aus Treppenſtufen, ein paar Profilen und Schenkeln, ein paar kahlen Hauskonturen und kitſchigen Kandelabern ein chaotiſches Bild des mit Talmiluxus garnierten Liebesbetriebs in üblen Häuſern entworfen, in ein paar genialen Zügen, die doch die ganze Schalheit und Häßlichkeit dieſer öffentlichen Verborgenheiten aufs Papier bannen. Schamteile werden überall bloß, Kleider ſind durchſichtig, die Geſichter funkeln lasziv. Es gibt ein Selbſtbildnis von Grosz (Abb. 10), das ein Wirbel von Häuſern, Weiberkörpern, Geſtirnen und Totenſchädeln rings um den

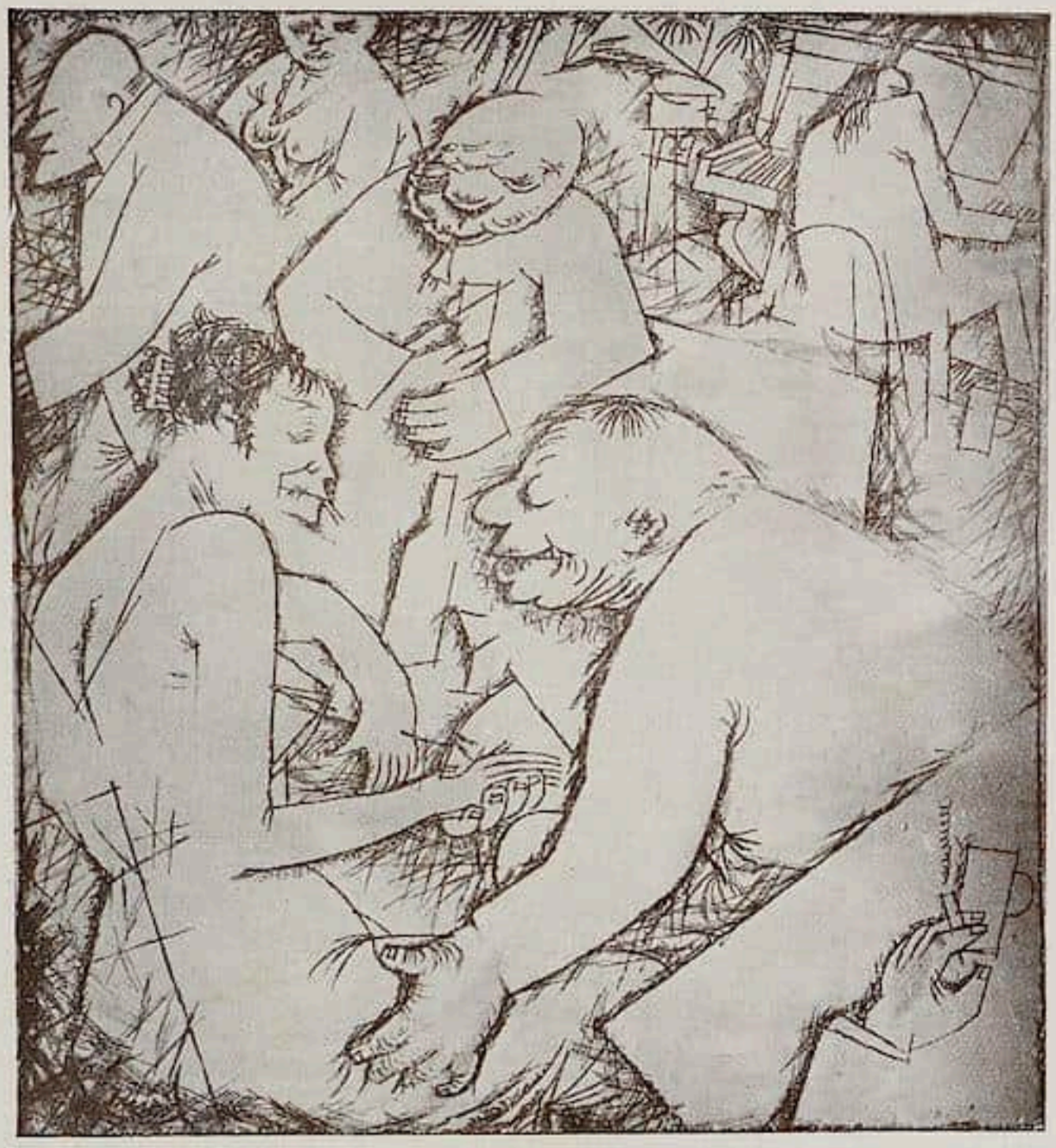


Abb. 6. George Grosz. Dresdner Bordell. 1917.

Zeichner herum iſt, der mit bös verbiſſenem Geſicht ſteht und ſeinen kallipygiſchen Trieben mit der Zeichenkohle nachgeht. Zum Glück ſpielt irgendwo ein bärtiger Clown Fangeball mit Zylinderhüten, und wir danken der göttlichen Gnade, daß unſere eigene Phantaſie nicht verdammt iſt, ſo zyniſche Filme zu entwerfen. Alles das iſt ſoziales Manifeſt, Bekenntnis zum Animaliſchen, Reaktion des Ekels, karikaturiſtiſches Kaleidoskop in einem. Mitunter ſchaltet ſich aber die letzte Spur von Frechheit aus, um die rein tragiſche Grimaſſe ſexueller Not auszuprägen, ſo auf jenem fürchterlichen Blatt (Abb. 8), wo ein wie irrer, wie mit zitternden Fingern hingekritzelter, angſtvoll rotierender Strich den Selbſtmörder und ſeine Viſion in einem grauenvollen Flackern aller Formen hingebannt hat, oder auf jenem frühen Gemälde des „Liebeskranken“ (Abb. 1), das einen bleichen Jüngling in der Einſamkeit eines leeren Reſtaurantzimmers zeigt, ſchlaff und halb ſchon entgeiſtert, umſurrt von den Unſagbarkeiten ſeiner Pein, vor ſich den Tod in Geſtalt einer Fiſchgräte, hinter ſich in Geſtalt des Knochenmannes, in ſich als Revolver unter dem Herzen. Wohl nur Munch hat noch ſo die Bangigkeit des Einſamen maleriſch auszudrücken vermocht, die tote Leere um ihn her, das bleierne Fließen der Zeit, die Spiritualität des Müden. — Hinter allem lauert jedoch die Stadt, dies abſcheuliche, pervers geliebte Untier. Grosz reißt uns hinein in ihre tollſten Strudel. Er hat einmal ganz naiv ihre Lieblichkeit gezeichnet mit ungelenken Strichen, meiſt aber zerrt er uns

Abb. 7. George Grosz. Klienten der Proſtitution.

zwiſchen tauſendfenſtrigen Wolkenkratzern und unter Viadukten auf die Straße, dorthin, wo ſich die Reklamegetöſe ineinander brechen und das Rattern des Verkehrs ſich am dichteſten ballt, wo Amerika triumphiert und alle Larven in ſeinen Technik-Rhythmus hinein ſchlingt.

Es iſt in alledem viel krampfhafte Abwehr gegen Liberalität, Mittelmaß des Temperaments, Lahmheit der Rhythmen, gegen Uneingeſtandenheit, Spießertum und Adämonie. Die typiſch künſtleriſche Revolutionarität iſt bei Grosz in für unſere Zeit ſehr charakteriſtiſcher, im Unmaß freilich ganz einzigartigerweiſe in kraſſe, hyſteriſche unweiſe Radikalität aufgeſchoſſen. Muß geſagt werden, daß wir eine andere, gütigere, auch gegen das eigene Sehen ſkeptiſche Art von Weltbetrachtung, die ſich auf das Feine, Stille, Lächelnde, auf das Unvergängliche, Göttliche, Kindliche inmitten dieſes Chaos einſtellt und ihre Reſſentiments zu überwinden verſucht, ſtatt ihnen freies Spiel zu

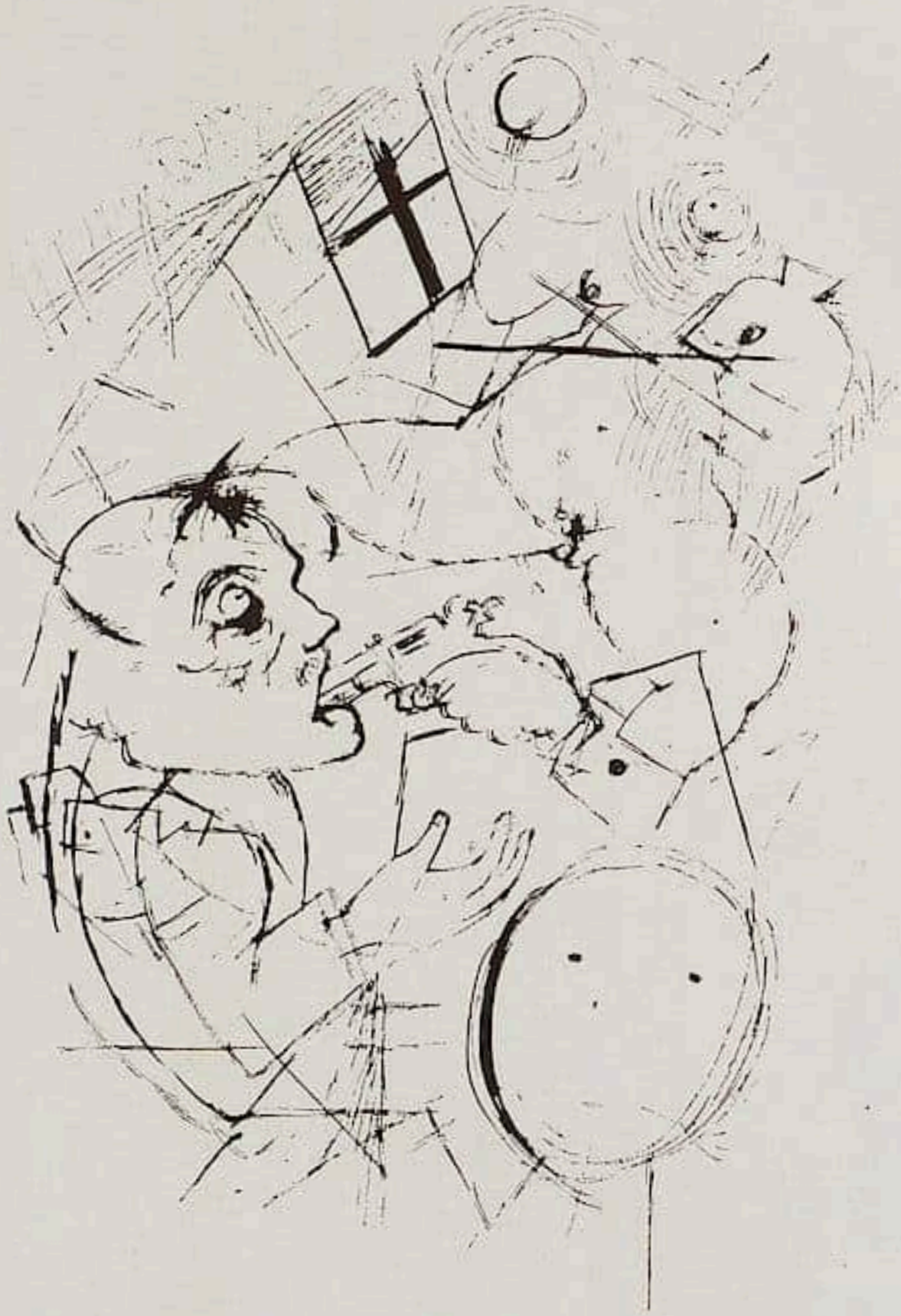


Abb. 8. George Grosz. Die Tragödie des Maſturbanten Mehring.

laſſen, der bei Grosz ſich ausſprechenden vorziehen können, um trotzdem die Kraft dieſer Sprache zu bewundern, und es bei aller Gefährlichkeit, ja vielleicht ihretwegen, für gut zu halten, daß einer ſie vernehmlich redet? Grosz hat einen Splitter von jenem Teufelsſpiegel im Auge, der in allem die Grimaſſe ſichtbar macht; aber wir wollen den doch nicht konſtatieren, ohne uns des Balkens im eigenen zu erinnern, der die gewöhnliche Blindheit erzeugt. Gerade vor den unerhört ſcharfen, taktloſen, politiſch ſo billigen Karikaturen gegen Militarismus und Sozialiſtenverfolgung wird auch der gegen dieſelben Mächte Opponierende, aber widerſtreitenden Erwägungen gleichwohl Zugängliche, ſich die Notwendigkeit nachterhellender Blitze klarmachen müſſen, bei aller Liebe zu der nie beleuchtbaren Tiefe der Nacht. Grosz bewundern heißt nicht, ſeine Sache losgelöſt von der ſchöpferiſchen Individualität ihres Urhebers billigen, heißt am wenigſten, ſich in einem realiſtiſchen Sinn zu einem ſeiner politiſchen Parteigänger erklären. Was er tut, mag unrichtig ſein — daß und wie er es tut, kann trotzdem

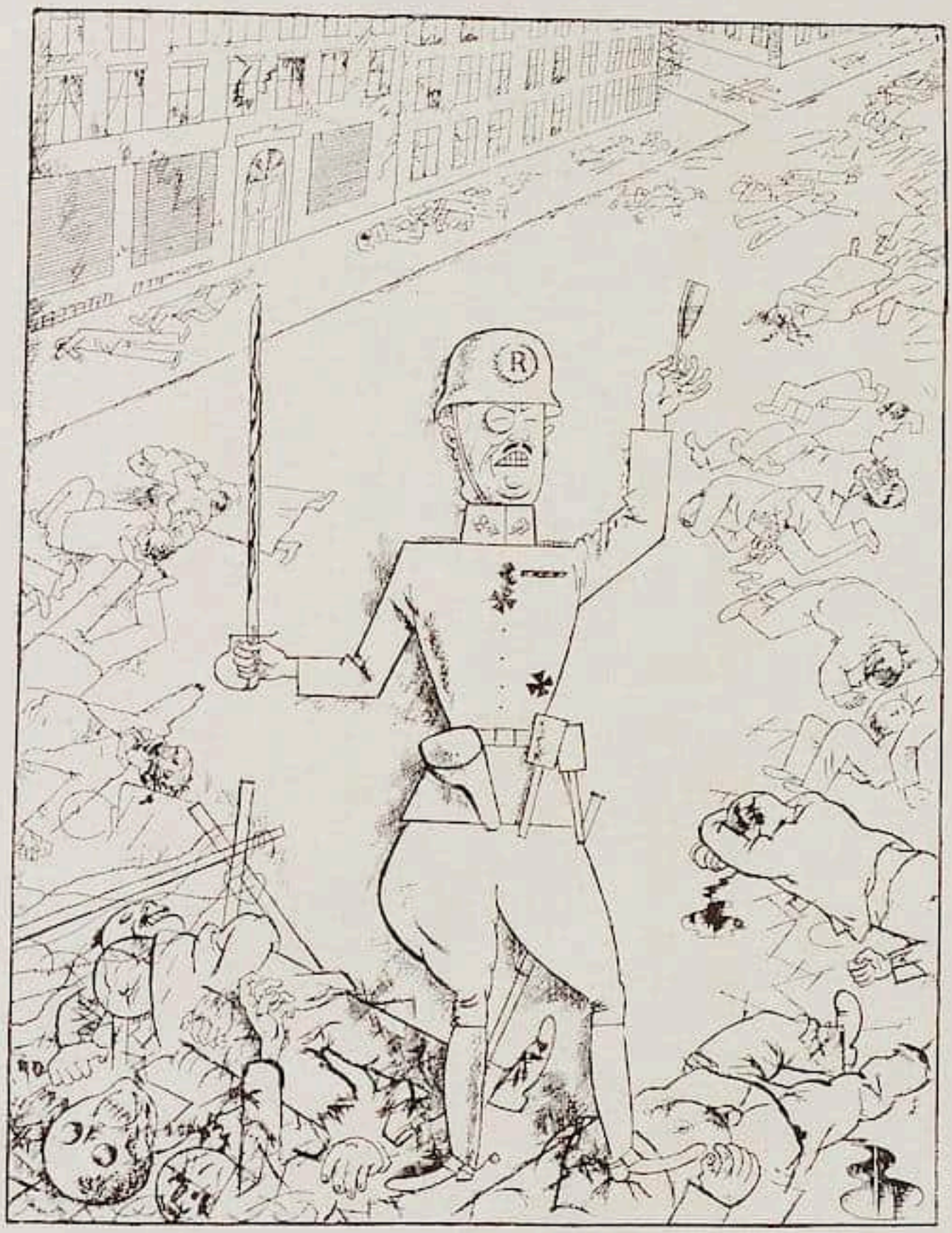


Abb. 9. George Grosz. Profit Noske! Das Proletariat ist entwaffnet!
Aus der „Pleite". Der Malik-Verlag, Berlin.

richtig sein; und daß ein Recht bei Grosz ist, beweist der Umstand, daß eben die politische Rechte oder Mitte keinen begeisterten Zeichner auch nur annähernd ähnlichen Grades hat aufbringen können. Dieses zugleich abrückende und bejahende Wort erschien mir angebracht vor der Betrachtung jener aufpeitschenden graphischen Manifeste, die ihren Gegner mit einem beispiellos kalten Hohn und unvergleichlicher Lakonität des Hasses angreifen, politisch betrachtet vielleicht etwas unbedenklich und daher bedenklich erscheinen, künstlerisch aber von einer Kraft der Präzision sind, einer Rasanz des Spottes, von einem aufrüttelnden Pathos der Satire und einer alles noch verschärfenden Ökonomie der Darstellungsmittel, die ihresgleichen nicht hat.

Wir sehen etwa einen Gefängnishof, in dem acht Sträflinge, die Hände auf dem Rücken, im Kreise herummarschieren, von schnauzbärtigen Militärs bewacht. Unter-

Abb. 10. Selbſtporträt (für Charlie Chaplin). Zeichnung. 1919.

ſchrift: „Licht und Luft dem Proletariat“ (Abb. 4). Man kann an der frappanten Ironie gerade der Titel, die meiſt geflügelte Phraſen auf ihnen ſo gar nicht entſprechende Situationen anwenden, eine beſondere Freude haben. Literatentum im beſten Sinne des Wortes iſt der bildneriſchen Kunſt des George Grosz ja überhaupt reichlich zugemiſcht, die eben darin ganz Produkt dieſer Zeit der Grenzüberſchreitungen und insbeſondere der Literariſierung des Geiſtigen iſt. Und ſo wirkt das vorliegende Blatt nun auch vor allem durch die ſoziale Anklage. Aber dann iſt es doch das rein Zeichneriſche, das dieſe Wirkung aufrecht erhält: die gleich höhnenden Lippen ſchmalgekniffenen Striche, die alles ganz klar und mühſam und feſtartikuliert ausſprechen und in die Phyſiognomien eine gefährliche Wachheit bringen, die den Beſchauer durchfährt wie Dolchſtich, zumal geſehen im Kontraſt zu der plumpen Eitelkeit der Wachtleute. Nicht wie bei

van Goghs Gefängnishof ist der niederbeugende Irrsinn des kreisenden Trottes rings im Hofloch herum gegeben, sondern die nie zu löschende Feindschaft der Mächte und die brütende Finsterkeit empörter Menschen hier, die stumpfe Selbstsicherheit dort. Aus vielen Fenstern schielen wie höhnisch die Mauern herab, immer im Kreise herum foltert die Enge den Schritt der Freiheitsüchtigen, eine helle Drohung liegt in der Luft. Auf vielen, meist für radikale Witzblätter wie „Die Pleite" gezeichneten Stücken noch begegnen uns rohe Unteroffiziere, Knutenmeister mit Stiernacken, Zigarre im Maul, die Nase gebläht von Blutdunst, im Hintergrunde die erbarmungslose Rektangularität der Strafkaserne, dazu gekettete Revolutionäre, aufgeputzte Generäle, Rotweinäderung auf den Backen, Fettfalte am Hals, frühstückende Junker, die gemütlich der Spießung von Spartakisten zuschauen, dickfellige Würdenträger, die als „Zuhälter des Todes" flanierenden Skeletten die Menschheit ausliefern usw. — alles knapp und beklemmend hingeätzt, unerhört scharf und mitleidlos, stets mit einer Wendung ins Visionäre. Da ist dann vor allem jene schaurige Musterung des Todes, ein freundliches Erinnerungsblatt an die Kriegstätigkeit militäreifriger Ärzte (Abb. 5), wo so ein kugelrunder Stabsdoktor mit allen Zeichen eines braven, nicht sehr feschen Pudels dem Knochenmann, einem ganz abscheulichen, mit Würmern und verwesenden Fetzen Haut bemoosten Skelett, das Hörrohr an die Brust setzt, um ein triumphierendes „K. V." herauszublöken. Und nun besehe man sich die Umsitzenden einmal genauer: vorn die hohen Herren, die sich schallenden Humors „glänzende" Sachen erzählen, zumal der rechte mit den Tränensäcken und dem feudal-jugendlichen Schnarren, der so schneidig die Kinnlade aufklappt; dann der stupide Unteroffizier, der Schreiber mit der vor lauter Emsigkeit ganz zerrunzelten Stirn, der satt-behagliche Herr Hauptmann, der so herrlich beobachtete Sanitäter auf der linken Seite, typisch weichlich, ein ekelhaft harmloser Geselle mit einem Hautgoût kleinbürgerlicher Christlichkeit und den dienstbeflissenen Plattfüßen. Besondere Liebe hat Grosz dann dem Revolutions-Militarismus zugewandt und seinen ministeriellen Patronen. Da ist jener sektglasschwingende Leutnant, der von einem Haufen erschlagener Proletarier herunter Noske zuprostet und mit blutigem Degen salutiert, da ist des Exkaisers Rückkehr köstlich ausgemalt mit Militär in „guter Verfassung", hurraschreienden Filialleitern und Professoren und freundlichen Blümchen, die zum Willkommen aus dem Asphalt sprießen, indes vor einer zuchthausähnlichen Stadtkulisse im Hintergrund die Soldateska mit der Revolution aufräumt und Aufrechte füsiliert. Gerade wie da die winzige Hintergrundsfigur eines Delinquenten in drei Strichen dessen ganze Unerschrockenheit und Todbereitschaft erfaßt, darin wird wieder einmal die Gestaltungskraft dieses Grosz sichtbar, die man über den tausend satirischen Einfällen und Bosheiten nur zu leicht vergißt. Die alle aufzuzählen, überschritte den hier gegebenen Rahmen; und wie sein Sarkasmus die Generale und Großkotzen des Weltkriegs vor ein Arbeitertribunal stellt, wie er von ihnen schön, selbst nicht allzu freudwillig den vielberufenen Wiederaufbau ausführen läßt, so schreckt er vor keiner Vermengung des Sexualgreuels, des Spießergreuels und des Militärgreuels in grandios-frivolen Kompositionen, auch gerade in Aquarelltechnik und Gemäldeform, zurück, wofür das großformatige „Deutschland, ein Wintermärchen" (Abb. 3) ein Beispiel sei: Jene futuristische Melange von Bordell, Fabrik, guter Stube, Kirche und Kaserne, patronisiert von einem biederen Reserveoffizier bei Bier, Braten und Lokalanzeiger, und unten jenen Heiligentypen der Zeit: Pfaffe mit Brevier, General mit Stern, Professor mit schwarzweißrot bebändertem Bakel und — natürlich! — seinem Goethe in der Hand, alles bunt, öldruckhaft, fett gemalt, indes links unten wie eine Stifterfigur als dunkle Silhouette Grosz selbst mit galligen Mienen erscheint, den Tod drohend, den Selbstmord

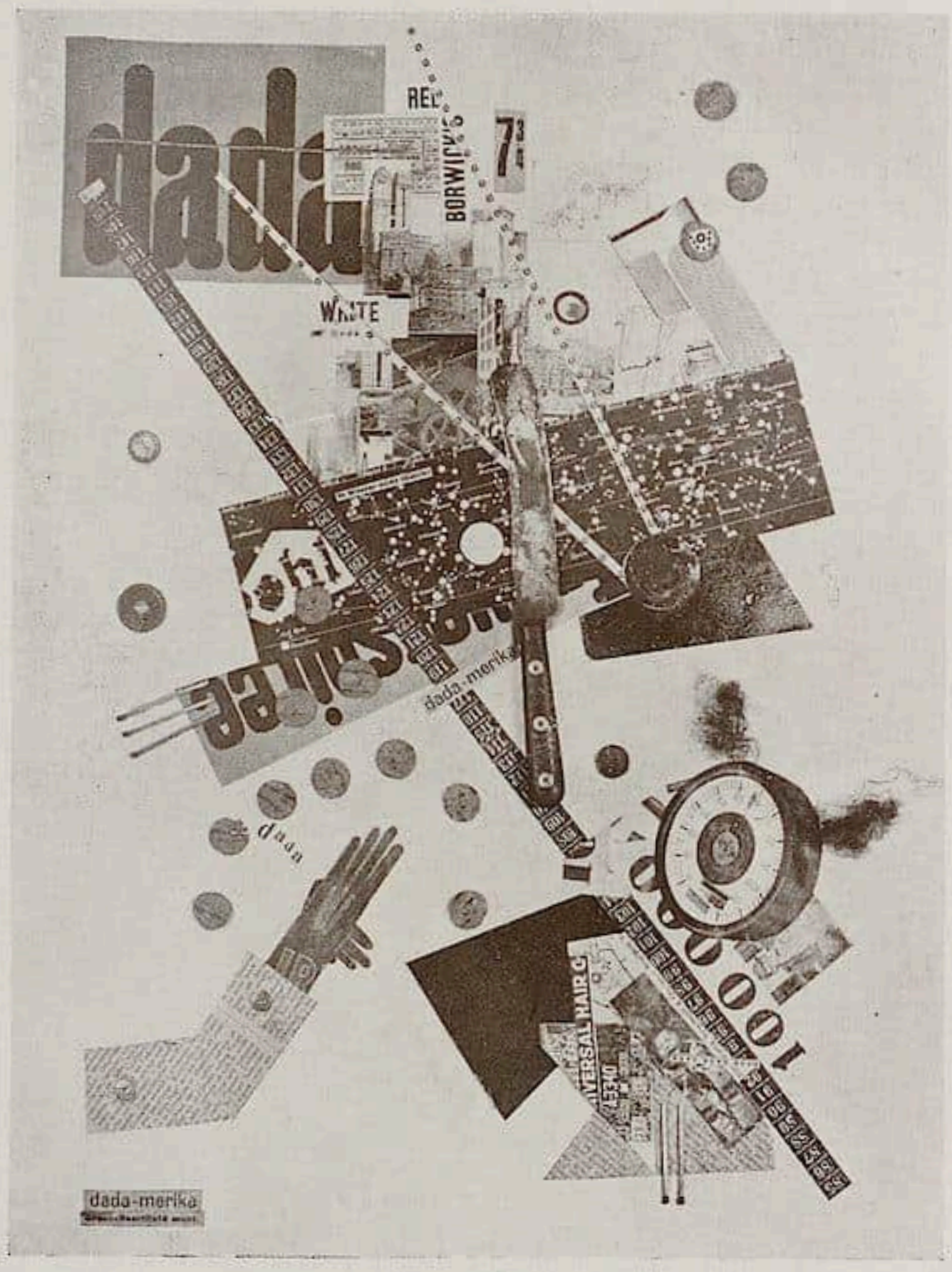


Abb. 11. George Grosz. Metamechaniſches Bild (dada-merika). 1920.
(Konſtruiert von dem Grosz-Heartfield-Konzern.)

im Nacken (wenn ich ein rotes Loch in der Schläfengegend nicht falſch deute). Man kann dieſe engen, ſcheinheiligen, hyperbourgeoiſen Galgenphyſiognomien nicht vergeſſen, ſie legen ſich erſtickend auf die Erinnerung: dieſer von tieriſcher Wut blakende Säbelphiliſter, dieſer Kneipwirt von einem Bildungsphiliſter, dieſer heuchleriſch ſegnende Erlöſungsphiliſter, und darüber, unter ihren Augen gleichſam, von ihnen als Hütern der Ordnung bewacht, die Orgie der Trivialität und Zuchtloſigkeit, der Rumor zerfallender Farben und Formen!

Dieſes Werk, das die ganze Motivwelt des George Grosz zuſammenſchmilzt, ſteht formal zwiſchen jenem verwegenen „Abenteurer“ des Jahres 1916 (vgl. Cicerone, Jahrg. XI, Nr. 23) und jenen gegenwärtig vom Künſtler bevorzugten Konſtruktionen, von deren prinzipiellem Weſen bereits die Rede war. Auch im großen Wintermärchenbild finden

wir Zeitung, Fleiſchmarken uſw. veritabel eingeklebt; dieſe Linie wird dann verfolgt in Aquarellen, in deren phosphoreſzierende, giftige Buntheit ſich immer mehr Ausſchnitte aus Zeitungen und illuſtrierten Katalogen, ſonſtige anbringbare Realitäten und Naturalien drängen, die dann erſchrecken durch die plötzliche Greifbarkeit einer in ein gemaltes Geſicht eingeſetzten photographierten Naſenpartie, emanzipierter Hände, von Maſchinenteilen, die Halswirbel oder innere Organe mit ſtarker Symbolik erſetzen, Straßenſegmenten und ſchmerzlich-idylliſchen Ausblicken. Man wird bei der Ausdeutung dieſer Dinge nicht zu weit ins Detail gehen dürfen; es tut auch nichts, wenn die gegenſtändlichen Beziehungen ſtellenweiſe unklar bleiben, und es ſpricht nochmals für den Künſtler Grosz, daß uns die tranſzendentale Ahnung vom Weſen dieſer bizarren Welt emanzipierter Maſchinen und maſchineller Produkte mehr gilt als das gegenſtändliche Verſtändnis der Einzelheiten, daß aus der formalen Gruppierung heraus dieſe Viſion eines ſeeliſchen Weltlunaparkes Geſtalt und Wirkung wird. Außerdem bleibt ein Reſt von „épater le bourgeois“ in dieſen dadaiſtiſchen Montierarbeiten, ein Gelächter des Alogiſchen über ſich ſelbſt, dem mit toternſter Analytikermiene begegnen, nichts anderes hieße, als ihm zum Opfer fallen. Mit den mechaniſchen Kaleidoskopien aus Zollſtab, Schriftreihen, Meſſer, Barometer, aſtronomiſchen Karten und unzähligen „dada“ (Abb. 11) ſcheint eine Reihe mit wunderlicher Eulenſpiegelkonſequenz zu Ende geführt, über deren eingangs nur ſkizzierte Grundlagen alles zu ſagen nicht weniger erforderte, als eine vollſtändige Analyſe des Geiſteslebens unſerer Zeit. Dieſe noch in den grimmigen Spielereien einer ſchrankenloſen Unartigkeit ſymboliſiert zu haben, iſt wahrlich kein Geringes.

Abb. 12. George Grosz. Haifiſche.

Die Zeit und der Markt

Kunstpolitik

Ausstellungspolitik

Ein Rückblick auf die Berliner Kunstausstellungen des Jahres muß jeden ehrlichen Freund wesentlicher Kunst mit Enttäuschung und Skepsis erfüllen. Wohl noch niemals haben diese Veranstaltungen trotz aller Verschiedenartigkeiten und „Neuheiten" ein so belangloses Gesicht gezeigt, wie gegenwärtig. Die beste der Ausstellungen war immerhin noch die der „Freien Sezession", deren hauptsächlichstes Verdienst es ist, eine gute Auswahl Marcscher Bilder, der sich eine wertvolle Reihe von Werken Campendonks und Mackes anschloß, neben weiterweisenden Gemälden jüngerer Kräfte der Sezession einer größeren Öffentlichkeit vorgestellt zu haben. Doch gerade unter den verschiedenartigen Künstlerpersönlichkeiten dieses Kreises machen sich zwischen Alt und Neu Unstimmigkeiten geltend, die geeignet erscheinen können, eine gedeihliche Zusammenarbeit für die Zukunft in Frage zu stellen, und die geschäftlich interessierten Stellen beginnen bereits mit der Erwägung, die bisher zur Verfügung gestellten Räume an weniger bewegliche und damit rentablere Unternehmungen abzugeben.

Es bestehen ja auch schließlich zwischen der Observanz eines Liebermann und eines Schmidt-Rottluff, zwischen den älteren Impressionisten der Freien Sezession und Marc oder Chagall zu große Unterschiede, um eine alle diese Parteien zufriedenstellende Lösung in der Frage einer zeitgemäßen Kunstvertretung auf die Dauer zu gewährleisten, und ein beträchtlicher Teil der Künstler ist einer derartig freimütigen Entwicklung durchaus nicht geneigt. Mittlerweile triumphiert aber — so ist es das Zeichen der Zeit — die Verwirrung durch einen manierierten, reklamesüchtigen Radikalismus sogar in den vom Staate veranlaßten Ausstellungen, wie an dieser Stelle (1920 Heft 13) berichtet wurde. Und wenn es darauf ankommt, bei einer Scheidung der Geister eine neue Phalanx für den Kampf der neuen Kunst zu sammeln, wird wieder einmal nicht vermieden werden können, daß sich geschäftstüchtige Auchkünstler, wie sie in der Chronik der Kunstvereins-Neugründungen schon zu trauriger Berühmheit gelangt sind, dazwischendrängen, um auf Grund ihrer Taktik ihre eigenen nichtssagenden Produkte an hervorragender Stelle plazieren zu können. Dieser Gefahr der Verflachung durch Kunstvereinsvorstände und Programminterpreten gilt es zu begegnen. Es muß der Entschluß in die Wirklichkeit umgesetzt werden, zum mindesten einmal im Jahre in einer wertvollen Ausstellung einen Überblick über die Kunst und nicht nur über die zufällige Beteiligung an einem für Verkäufe mehr oder weniger aussichtsreichen Bildermagazin zu geben. Nachdem durch die vorliegenden Steuergesetze der Verkauf von Kunstwerken in Ausstellungen überteuert wurde, hätte man alle Veranlassung, aus dieser Not eine Tugend zu machen, indem man die rein künstlerische Bedeutung vor der wirtschaftlichen nunmehr wieder mehr berücksichtigt. Auf Grund der durch die Einnahmen aus Eintrittsgeldern und eventuellen Provisionen gegebenen Geschäftsbasis wäre die Sammlung und Heranschaffung der für eine bezeichnende Kunstschau erforderlichen Werke in die Wege zu leiten. Es bedarf wohl keiner besonderen Begründung, daß es für den größten Teil insbesondere der jüngeren Künstler heute unmöglich ist, die hohen Transportkosten für die Beschickung einer Ausstellung zu tragen, und hierin liegt ein hauptsächlicher Grund, daß charakteristische Künstler auf manchen großen Ausstellungen überhaupt nicht vertreten sind, daß der Raum den gerade am Ort wohnenden Künstlern oder besonders Kapitalkräftigen überlassen werden muß. Dazu kommt, daß manches starke Talent, das noch über die Mittel verfügt, seine Werke zu versenden, hiervon Abstand nimmt, um nicht unter den gegenwärtig herrschenden Verhältnissen in der erdrückenden Fülle jener Maler zu hängen, die sich auf Grund ihrer pekuniär günstigen Lage heutzutage eine Art von Tagesruhm erkaufen können und denen hierzu die allzu billige Methode eines qualitätslosen Radikalismus die willkommene Handhabe bietet.

Es ist nötig, sich in dieser Zeit eines treffenden Satzes von Franz Marc zu erinnern, den der Künstler schon 1912 im „Sturm" schrieb: „Künstler sind nicht von den Ausstellungen abhängig, sondern die Ausstellungen ganz und gar von den Künstlern."

In dieser Forderung liegt die für die Zukunft bedeutendste Aufgabe gerade für die staatlich sanktionierten „großen Ausstellungen", um diesen einen Anspruch auf Kulturwert zurückzugeben. Für die Errichtung aller möglichen Kunststellen ist gewiß genug getan, es bedarf nunmehr des Beweises, deren Arbeit für eine jenseits aller Richtungen und Cliquenwirtschaft bedeutende Kunstvertretung verwenden zu können. Aus Kreisen der wesentlichen Künstler, Vertretern von der gegenständlichen bis zur abstrakten Kunst, und Persönlichkeiten, deren Eignung für eine

Organiſation auf künſtleriſchem Gebiete erwieſen iſt, wäre zu dieſem Zweck ein Arbeitsrat zu bilden, der für entſprechende Vertretung aller ſchöpferiſchen Kräfte ſorgen wird und dem es gelingen kann, geſtützt auf einen materiellen Fonds, im Zuſammenarbeiten mit Künſtlern und Sammlern eine Bilanz der künſtleriſchen Schöpfungen in der zeitgenöſſiſchen Kunſt mit einer Überſicht über die hiſtoriſche Kunſtentwicklung zu einer wertvollen Wirkung zu vereinigen.

Auf dieſem Wege dürfte es gelingen, wenigſtens aus einer Ausſtellung im Jahre eine Kunſtſchau zu machen, die Anſpruch auf tatſächliche Berechtigung für unſere Zeit und unſer Leben machen kann. B. W. Reimann.

Kunſtpolitiſches in Baden

Vor kurzem iſt ſchon berichtet worden, daß in den Kunſtſchulverhältniſſen Karlsruhes wichtige Änderungen ſich vollziehen. Inzwiſchen haben ſich die Dinge geklärt und ſind zu einem vorläufigen Abſchluß gebracht worden. Aus dem an ſich fruchtbaren Gedanken der Einheit der bildenden Künſte hat man die gewohnte Trennung in Akademie (für die oberen Zehntauſend der Kunſt) und Kunſtgewerbeſchule (für die Handwerker) aufgehoben; unter dem gemeinſamen Namen Landeskunſtſchule werden beide Anſtalten geſchloſſen weitergeführt. Die Architektur wurde in den Lehrkreis der Anſtalt aufgenommen in der Abſicht, im Lauf der Entwicklung dieſes heute noch an der Techniſchen Hochſchule gelehrte Fach allmählich in den Mittelpunkt der allgemeinen Kunſtſchule zu ſtellen. Dieſer Gedanke an ſich iſt fruchtbar, weil auf ſolche Weiſe die einzelnen Kunſtzweige mit Hilfe von Werkſtättenbetrieb wieder einander näher gebracht werden können. Ebenſo iſt theoretiſch der Gedanke zu begrüßen, einem Architekten, deſſen Arbeit in alle Regionen der bildenden Kunſt hineingreift, die Leitung der Kunſtſchule zu übertragen. Wie weit in dem beſonderen Fall die Übertragung der oberſten Leitung an Billing zu dem erhofften Ziel führt, kann erſt die weitere Entwicklung lehren. Heute iſt der Lehrkörper noch ziemlich bunt zuſammengeſetzt aus einem Teil der alten Kräfte, die teilweiſe den Fragen der neuen Kunſt und den Anforderungen der modernen Kunſterziehung noch ferne ſtehen, und den im Lauf der letzten Zeit neu Berufenen, die wie Eisbrecher den erſtarrten Betrieb zum Schmelzen bringen ſollen. Billing iſt für die Architektur berufen worden, für die Malerei Babberger, von dem die junge Generation am meiſten erhofft, und Göbel; Wolf für die Graphik, für die Bildnerei Gerſtel, für Keramik Läuger, als Lehrer für die Aufbauklaſſen Spannagel und Gehri; der neue Galeriedirektor Dr. Storck hat einen Lehrauftrag für die an den Kunſtſchulen bisher unverzeihlich vernachläſſigte und meiſt nur philologiſch gelehrte Kunſtgeſchichte und Kunſtlehre erhalten. Man muß zunächſt mit dieſen Wiederbelebungsverſuchen zufrieden ſein in einem Land, deſſen öffentliche Meinung der neuen Kunſt ſo abhold iſt wie Baden; hoffentlich haben aber die unrecht, die meinen, daß begünſtigt durch die Zaghaftigkeit der Reformen und den geringen Überzeugungsmut, eben die zwieſpältige Zuſammenſetzung des Lehrkörpers ſchon jetzt den Keim der Zerſetzung in ſich trägt.

Wie weit die Landeshauptſtadt Karlsruhe ſelbſt in künſtleriſchen Dingen zurückgeblieben iſt, wird bewieſen durch das Echo, das die Ausſtellung junger badiſcher Kunſt (über die ſchon berichtet wurde) in weiteſten Kreiſen erweckte. Die eigentliche Stimmung des großen Publikums und eines großen Teils der Künſtler kam zum Ausdruck in den Beſprechungen eines vielgeleſenen, erzreaktionären Revolverblattes, während die meiſten größeren Zeitungen „vornehme“ Reſerve bewahrten, ſtatt, wie es in ſolchen Augenblicken notwendig iſt, die junge Bewegung tatkräftig zu unterſtützen. Am beſten kann man die Stimmung mit einigen Zitaten illuſtrieren, die bei aller Lächerlichkeit die Troſtloſigkeit des Urteils der breiteſten Schichten zur Darſtellung bringen. So ſpricht die Stimme der Bürger von dem „Jahrmarktsgetrieb der modernen Kunſt, der die a priori erkennbare Idiotie des allerneuſten Kunſtſchwindels zu einer feſtlichen Veranſtaltung macht, von der Kunſt des Abſurden, des Nichtkönnens, von der Kunſt der Perverſen, der Mitläufer“. Als ob es bei der „guten alten Kunſt“ keine unehrlichen Mitläufer gegeben hätte! Dann atmet an einer anderen Stelle der tapfere Spießbürger befreit auf und redet von der „modernen Kunſt, die ſchon wieder im Verſchwinden begriffen iſt und der nur diejenigen verfielen, die nicht genug Widerſtandskraft beſitzen, um der Suggeſtion des Nihilismus zu widerſtehen“. Das ſind die Sünden der Väter, an denen jetzt die junge Kunſt in Baden zu leiden hat, denn die „Alten im Geiſt“ ſind es, die mit aller Gewalt bis jetzt das Gedeihen der jungen Kunſt verhindert haben und weiter zu verhindern ſuchen. Aber ſie ſchießen mit Freikugeln, und ihren eigenen Freikugeln werden ſie ſelbſt zum Opfer fallen.

Inzwiſchen macht ſich die Erregung über die junge Kunſt in einer lebhaften Preſſe-Polemik Luft, bei der die in ihrer Kritik ſo wilden und in ihrer Kunſt ſo zahmen und feigen Nachbeter

Thomas und Trübners im Neſt der Reaktion ſitzen. Der Kunſtverein indeſſen, der die Ausſtellung junger badiſcher Kunſt in ſeinen Räumen untergebracht hatte, beſchwichtigt die Gemüter mit einer konventionellen, auf tiefem künſtleriſchen Niveau ſtehenden Ausſtellung, die „endlich wieder wahre Kunſt bringt". H. C.

Sammlungen

Die Neuerwerbungen des Dresdner Stadtmuſeums

Es mag kein leichter Entſchluß geweſen ſein, aus dem lebendigen Willen heraus, der heutigen Kunſt zu dienen, die Neugeſtaltung des Dresdner Stadtmuſeums in die Wege zu leiten. Die Staatsgalerie genügte lange allen Anſprüchen und die Dresdner Bürger waren wohl alle nur in ihrer Schulzeit in das ſtädtiſche Muſeum gekommen, um es als beſſeres Raritätenkabinett in Erinnerung zu behalten. Durch den neuen Direktor Dr. P. F. Schmidt erhielt das Muſeum nicht nur erneut Lebensberechtigung, es trat für die Freunde der neuen Kunſt in den Mittelpunkt des Intereſſes. Neben dem ſtadthiſtoriſchen Teil ſteht jetzt die Sammlung von Dresdner Kunſt des 18.—20. Jahrhunderts. Mit großem Temperament und mit dem Eifer, nicht abzuwarten, ſondern einzugreifen, Kamerad der Kämpfenden zu ſein, hat Schmidt in einem reichlichen Jahre bereits eine erhebliche Sammlung von Gemälden, Plaſtiken und beſonders Graphiken der Jüngſten zuſammengebracht, daneben von Älteren manches erworben, was durch Herkunft und Qualität intereſſiert. Eine kleine Sammlung, die weniger durch Tradition belaſtet iſt, kann bei geſchickter Leitung entſcheidender in das Kunſtleben eingreifen als eine altehrwürdige. Auch der Dresdner Fall zeigt es.

Aus dem 18. und 19. Jahrhundert ſind vorzügliche Aquarelle und Handzeichnungen erworben. Einmal zwingen die beſchränkten Mittel dazu, dann aber iſt auch der künſtleriſche Ertrag der graphiſchen Arbeiten zwiſchen 1750 und 1850 beſonders erfreulich. Eine Sonderausſtellung dieſer Neuerwerbungen zeigte das große Intereſſe des Leiters für die Entwicklung der Landſchaftsmalerei. Er ſcheint nach Blättern geſucht zu haben, in denen ſich ſchrittweiſe die Überwindung des Konventionellen anbahnt. Die Arbeiten eines Dietrich (1712—1774), Adrian Zingg, Joh. Chr. Klengel zeigen ein ſich entwickelndes Verhältnis zur Natur; Hammer, Ludwig Richter, H. Gärtner, P. Frenzel, Chr. Fr. Gille führen zu einem ſehr verfeinerten Realismus, der zur pſychologiſchen Grundlage ſpäterer impreſſioniſtiſcher Bemühungen wurde.

Wichtiger und umſtrittener ſind die Ankäufe jüngſter Kunſt. Schmidt hat von E. L. Kirchner, E. Heckel und Schmidt-Rottluff, die 1903 in Dresden die „Brücke" gründeten, eine gute Auswahl zuſammengebracht und ſo eine Dankesſchuld abgetragen, die Dresden gegenüber dieſen Beginnern einer neuen Kunſt in Deutſchland hatte. Trotz der verhältnismäßig kleinen Anzahl der Arbeiten iſt es möglich, Entwicklung und Eigenart dieſer ſtärkſten Mitglieder der Brücke zu erkennen, ihren zunächſt mehr techniſchen Kampf gegen den Impreſſionismus, dann die neue ethiſche Einſtellung, ſchließlich die perſönliche Ausprägung nach der Trennung von Dresden 1911. Von Heckel iſt eine Landſchaft da und „Der ſitzende Mann" von 1913, eins ſeiner ergreifendſten Bilder, voll Schlichtheit, grübleriſcher Verſenktheit und aktueller Bedeutung. Von Schmidt-Rottluff ein faſt gewalttätiges Kakteen-Stilleben und zwei Kinder am Strand, die allerdings monumentaler erſcheinen als ſie ſind. Von Kirchner vorläufig nur Graphik, aber ſeine Blätter aus der ſpäteren Zeit ſind von einer Genialität der Linie und Farbe, einer ſo lebendigen Ernſthaftigkeit, daß alle übrige Graphik einen ſchweren Stand neben ihm hat, auch die Heckels und Schmidt-Rottluffs, die in einer Sonderausſtellung lange daneben hing. Von Heckel ſind ein paar aufleuchtende Aquarelle und mehrere herbe Zeichnungen von Köpfen da, von Schmidt-Rottluff frühe Lithos und ſpäte Holzſchnitte, von Kirchner viſionäre Farbenholzſchnitte, Radierungen und Aquarelle. Von Kokoſchka, der jetzt in Dresden arbeitet, iſt eines der letzten Bilder gekauft, „Die Heiden" (1919), zwei faſt überſaftige Akte. Dazu eine große Anzahl Lithographien, faſt alle Köpfe, der gefeſſelte Kolumbus, fünf Probedrucke aus der Bachkantate. Von Pechſtein ein paar Lithos, von Otto Müller ein Aquarell, von Nolde Lithos, Radierungen, Holzſchnitte. Von Paula Modersohn das Noldeſche „Gänſelieſel" (1904) und das farbentiefe Porträt einer alten Frau. Von George Grosz Aquarelle, Tuſch- und Federzeichnungen und der „Abenteurer", jenes an ſeiner eigenen Phantaſie erſtickende, mehr gezeichnete Gemälde dieſes unheimlich begabten Amerikafahrers. Von Schwitters das anfechtbare „Merzbild" (1919). Von älteren Dresdnern ſind L. von Hofmann, A. Gußmann und A. Dreſcher mit kleineren Arbeiten vertreten. — Am ſchwierigſten mag es für Schmidt geweſen ſein, aus der jüngſten Generation in Dresden das Weſentliche und Zukunftsſtarke auszuwählen. Im Mittelpunkte dieſer Erwerbungen ſtehen die Arbeiten der „Dresdner Seceſſion", die

heute die Vorkämpferin der jungen Kunst in Dresden ist. Die Spannweite innerhalb der Gruppe ist groß, daß aber Segall und Dix zusammenbleiben können, ein Beweis für die Ernsthaftigkeit der Absichten. Von Segall wurden die „Ewigen Wanderer" 1919 als erstes Bild überhaupt von Schmidt erworben, ein Werk, geboren aus religiöser Gläubigkeit und tiefem Weltleid. Von Otto Lange eine Landschaft aus der Sächsischen Schweiz (1920), die Lange für uns neu entdeckte. Von dem begabten Dix außer ein paar älteren Arbeiten „Die Kriegsinvaliden", ein grausiges, aufwühlendes Ereignis; von Heckrott „Die Maienkönigin" (1918), eine köstliche Frühlingsmadonna. Von Mitschke-Collande ein kühner kubisch gesehener Frauenakt (1912), von Eugen Hoffmann eine weibliche Büste. Von allen ist gute Graphik, von einigen sind Aquarelle vorhanden. Als Graphiker ist unerschöpflich und immer wieder beginnend Otto Lange, handwerklich überhaupt der beste; rätselhaft hellseherisch Lasar Segall, bei dem ein paar Striche oft zu einer Vision gerinnen; unbedenklich und doch edel der Plastiker Hoffmann.

Von den übrigen Dresdner Künstlern sind vertreten: W. Jacob mit zwei Gemälden und Graphiken, Otto Schubert mit einem Gemälde „Freud und Leid", Wilhelm Rudolph, Lewerenz mit Aquarellen, Voll mit Radierungen, Masko und Lüdecke mit talentvollen Plastiken. Grohmann.

Berlin

Der ostasiatischen Abteilung der Berliner Museen ist kürzlich eine wertvolle Schenkung zugefallen in Gestalt der Sammlung des Konsuls Gustav Jacoby, über die Otto Kümmel in dem letzten Heft der „Berliner Museen" berichtet. Die Sammlung selbst ist zum größten Teil von früheren Ausstellungen im Kunstgewerbemuseum und in der Akademie her bekannt. Da im übrigen der Neubau des Ostasiatischen Museums in Dahlem noch lange nicht vollendet sein dürfte, wird die schöne Schenkung wahrscheinlich noch auf Jahre hinaus der Öffentlichkeit vorbehalten bleiben.

Erfurt

In der mittelalterlichen Abteilung des Erfurter Museums bietet sich zur Zeit eine seltene Gelegenheit, die weit über Fachkreise hinaus Beachtung verdient: die herrliche, überlebensgroße Pietà aus dem dritten Viertel des 14. Jahrhunderts, die sonst in der Klausur des Ursulinerinnenklosters der Allgemeinheit unzugänglich ist (vgl. Overmann, Die Kunstdenkmäler der Stadt Erfurt, Erfurt 1911, Nr. 78, Abb. 10 und 67 und Pinder im Genius, 1. Jahrg., 1920, S. 204), ist dort für die Monate Februar und März ausgestellt. W. N.

London

Die National-Galerie hat Pieter Breughels „Anbetung der Weisen" um £ 15000 erworben.

Lübeck

Am 30. Januar wurde in Lübeck das Museum für Völkerkunde, das Herr Prof. Dr. Karutz in 25jähriger aufopfernder Tätigkeit zusammengebracht hat, nach durchgreifender Neuordnung der schönen und wertvollen Bestände wieder eröffnet. Die Sammlungen haben in den Räumen des früher von der kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlung eingenommenen Dommuseums Platz gefunden. Durch Einziehen von Scherwänden und hellem Anstrich von Wänden und Decken ist aus den unerträglich wirkenden Hallen eine Folge ausgezeichnet belichteter Museumsräume geworden, in denen sich die völkerkundlichen Sammlungen, die gleichmäßig nach wissenschaftlichen und künstlerischen Gesichtspunkten geordnet sind, in geradezu mustergültiger Weise darstellen. Lübeck ist um eine Kunstsammlung seltener Art reicher geworden, deren Form der Schaustellung hoffentlich auch in unseren größeren völkerkundlichen Museen Schule machen wird. M. S.

Rom

Das Statut des neugegründeten italienischen Instituts für Archäologie und Kunstgeschichte ist nun publiziert worden. Es lautet:

1. Das Institut ist eine juristische Person und hat seinen Sitz in Rom.

2. Der Zweck des Instituts ist die Sammlung der bibliographischen Hilfsmittel zum Studium der Archäologie und Kunstgeschichte. Es wird ein eigenes diesbezügliches Bullettino herausgegeben.

3. Das Institut wird von einem Präsidenten und einem Direktionsrate von zehn vom Unterrichtsministerium für fünf Jahre ernannten Mitgliedern geleitet.

4. Der Präsident wird für zehn Jahre ernannt. Seine Wiederernennung ist gestattet. Die zehn Direktionsmitglieder erneuern sich alle fünf Jahre zur Hälfte.

5. Die bisherige Bibliothek der Generaldirektion für Altertümer und schöne Künste ist dem neuen Institute zugewiesen.

6. Das Institut erhält jährlich 30000 Lire Dotation für seine speziellen Aufgaben.

7. Das Institut erhält Gratislokale im Palazzo di Venezia.

8. Es werden die Stellen eines Konservators, eines Bücherverteilers und eines Amtsdieners systemisiert. —

Gemälde / Antiquitäten
Plastik / Möbel

DER MARKT

Graphik / Bücher
Münzen / China u. Japan

**Dürer, Aldegrever,
Chodowiecki, Ridinger,
Ostade, Dusart usw.**

kauft Rechtsanwalt Elperting,
Magdeburg, Olvenstedterstr. 67a

Dr. Antoine - Feill

Rechtsanwalt in Hamburg
Adolphsbrücke 9, sammelt

antike Uhren

aller Art und ersucht um Offerierung,
jedoch nur von prima Stücken

Gemälde
alter u. neuer
Meister
**Graphik
Plastik
Kunst-
gewerbe**

Ankauf Verkauf

Angebote von nur guten Sachen aus
Privatbesitz m. näh. Ang. u. Preis erb.
Kunsthandlungen / Graphik-Verlag
Wilhelm Goyert - Köln
Minoritenstr. 21 / Drususgasse 5-7

**Bornheim's
Kupferstich - Kabinett**

Antonsgasse 5 Köln Erste Etage

Englische und französische Stiche des 18. Jahrh. (farbig und schwarz) — Frühe Drucke — Porträts — Handzeichnungen

ANKAUF *Gute Gemälde* *VERKAUF*

Karl Schaefer

München, Briennerstr. 10

Antike Möbel
Bilder / Porzellane

Alte Meister
Guenther Koch & Co.

Briennerstraße 14 (Gemälde) München *Domfreiheit (Stiche, Antiquität., Bücher)*
und Landshut a. d. Isar, *Ruffinischlösst*

Schätzung :: Ankauf :: Verkauf

Altkunst und Innendekoration
G. m. b. H. Bremen
Obernstr. 82, Eingang: Molkenstr. 1

An- und Verkauf nur allererster Antiquitäten, speziell frühes Mittelalter, Kleinmöbel, Miniaturen, Zinn, Bronzen, Waffen, Gemälde u. Kleinkunst

WALTER GRAMATTÉ

„DER LEBENDE LEICHNAM"

5 Lithographien zu Tolstoj's gleichnamigem Drama

Ausgabe A, Nr. 1—25, auf Japan in Halbseidenmappe .. .. Mark 240.—
Ausgabe B, Nr. 26—75, auf Federleicht in Halbleinenmappe .. .. Mark 180.—

Sämtliche Blätter vom Künstler signiert

Felix Emmel, der die Probedrucke des Werkes sah, schreibt:
„Kein inferiores, ausputzendes Unterstützen mit den Mitteln einer anderen Kunst. Hier ist eine neue seelische Vertiefung von schöpferischer Kraft gelungen. Was Tolstoj uns verschweigt, das gibt uns Gramatté: über den Dichter hinausgehenden, gesteigerten Seelenausdruck."

KARL LANG VERLAG / DARMSTADT

Gemälde / Antiquitäten
Plastik / Möbel

DER MARKT

Graphik / Bücher
Münzen / China u. Japan

Gustav Werner :: Leipzig

Georgi-Ring Nr. 21 • Am Augustusplatz
Gewähltes Lager von wertvollen Antiquitäten und Stilmöbeln
Ankauf ganzer Sammlungen sowie einzelner Stücke von Wert
Sachverständige Taxe

PETER KRONTHAL
Antiquitäten
Ankauf • Verkauf
Berlin W 62, Landgrafenstraße 19, nahe Lützowplatz · Telephon-Amt Lützow 8600

Dr. Pelizer & Coste
München-Schwabing
Wilhelmstraße 14
Handzeichnungen :: Graphik
Illustrierte Bücher
ANKAUF Fernruf 31802 VERKAUF

Kupferstiche / Radierungen / Holzschnitte
Handzeichnungen alter Meister
ANKAUF / VERKAUF / KOMMISSION
Besuch nach vorheriger Anmeldung erbeten
Angebote erwünscht
Emil Straßberg / Kunstantiquariat
Berlin-Wilm., Holsteinische Str. 1, Portal II
Fernruf: Pfalzburg 8929

Schule Reimann
Private Kunst- und Kunstgewerbeschule
Dreißig erste Künstlerlehrkräfte
Praktische Werkstätten
Prospekte gegen Einsendung von M. 1.— durch die Verwaltungsstelle BERLIN W 30, Landshuter Straße Nr. 38

EMPFOHLENE PHOTOGRAPHEN

Münchener Lehrwerkstätten
(Früher Debschitzschule)

*Eine Allgemeine Klasse (Eickemeyer) und Fachklassen mit Werkstätten für: (den mit * bezeichneten Klassen ist eine Werkstätte angegliedert) 1. Malerei: Prof. K. Caspar und Jos. Eberz. 2. Bildhauerei: T. C. Pilartz. 3. Graphik*: Prof. A. Schinnerer und Ed. Ege. 4. Raumkunst: L. Eickemeyer. 5. Bühnenkunst: *** 6. Grabmalkunst: T. C. Pilartz und L. Eickemeyer. 7. Keramik*: T. C. Pilartz und P. Speck. 8. Metallarbeiten*: J. Seitz. 9. Handtextilarbeiten*: Marg. Müllendorff. 10. Modeklasse*: H. Goes und Marg. von Falke. 11. Buchbinderklasse*: K. Besnard. Abendakt. Führungen.*

Prospekt M. —.50. Eintritt jederzeit.
München, Hohenzollernstraße 21. — Fernsprecher 30149

Alb. Rößler, Photograph
Lichtenrade bei Berlin, Heimweg 4
empfiehlt sich für Aufnahmen zu künstlerischen und wissenschaftlichen Zwecken (Architektur / Plastik / Gemälde / Farbenaufnahmen / Diapositive in schwarz und farbig) in und außerhalb Berlins

---

Trau & Schwab, Dresden-A. 19
Graphische Kunstanstalt | Photographie | Lichtdruck | Buchdruck
Illustrationen zu Werken für Kunst u. Wissenschaft | Ansichtspostkarten
Druckanstalt der Lichtdrucktafeln d. Monatshefte für Kunstwissenschaft

---

Nur in der
Wiederholung der Anzeigen
liegt der Erfolg

Zum ersten Präsident ist, wie wir schon mitteilten, Corrado Ricci, der frühere langjährige Generaldirektor der Altertümer und schönen Künste von der Regierung ernannt worden.

* * *

Der neue Generaldirektor der päpstlichen Museen, Comm. Nogara, hat den besten römischen Kenner antiker Skulpturen, Prof. Walter Amelung, damit beauftragt, die bisher total unzugänglich gewesenen Magazine der Skulpturensammlung auf ihren Inhalt zu prüfen. Prof. Amelung hat dort unter sehr schwierigen Arbeitsverhältnissen schon bis jetzt sehr wichtige Funde gemacht, welche die wissenschaftliche Welt überraschen werden. Man geht mit dem Plane um, den überaus reichen Inhalt dieser Magazine in gut belichteten Räumen als Annex der Skulpturensammlung dem Publikum zugänglich zu machen. L. P.

Ausstellungen

New Yorker Ausstellungen

Frank Duveneck und sein Kreis | Arthur B. Davies | Abstrakte Kunst | Der Russe Nikolas K. Roerich

In den Ralston Galleries war jüngst eine Ausstellung von Gemälden Frank Duvenecks und seines Kreises aus den fröhlichen, wenn auch schmalen Münchner Tagen dieser Künstler zu sehen, als Duveneck sich an Leibl bildete; und in den Ferragil Galleries sah man darauf einige Bilder Duvenecks aus seiner Nachmünchner Zeit, als er nach Italien gezogen war und auch dort einen Kreis von Schülern und Mitarbeitern um sich geschart hatte: ein Mann, dem alles, was er sah, neu und der Beachtung wert schien, so daß er es sich erobernd aneignen mußte. Und solange es ein immer wieder neues Erobern war, solange hielt die Kunst, von einem fast fabelhaften Maler- und Pinseltalent gestützt und geleitet, stand Dann kamen steinige Jahre innerer Leere. Oder hatte Duveneck sein Bestes unter jenem Block begraben, den er, der Maler, als einzigstes und doch gar edelschönes Bildhauerwerk seiner jungen Frau über das frühe Grab errichtete? Auf jeden Fall war er viel zu ehrlich, wie sein Genosse Chase als Pinselvirtuos für die Menge allerlei erfreuliche Dinge in steter Wiederholung sich auszupressen. Er zog sich statt dessen zurück und lehrte fast nur noch einer Reihe von Schülern, wie man ehrlich seiner Kunst dienen muß. So hat er noch wertvolles für das Kunstleben Amerikas geleistet und seinen Namen rein erhalten, bis er vor gar nicht so langer Zeit starb und nun auch durch hohe Preise für seine sehr wenigen und seltenen Werke als Großer anerkannt wird.

Bei Weyhe sah man eine größere Reihe von Lithographien, in denen der Führer der amerikanischen Modernen, Arthur B. Davies, Zeugnis ablegt von dem Jungbade, das ihm das eifrige Studium des Kubismus gewesen. Die menschliche Figur und ihre Bewegungen sind ihm dabei wie neu aufgegangen und mit nimmermüder Lust geht er ihnen bis in die leisesten Regungen nach. Davies hatte der Sinn schon immer nach Stil gestanden. In manchem hatte er Böcklin geähnelt, vor allem darin, wie er eine Landschaft auf ihre Stimmung hin schuf und diese dann in einer Figur kondensierte. Während das aber bei Böcklin mehr im literarischen Sinne geschah, wuchs bei Davies aus den Linien und Massen wie von selber ein Parallelgebilde hervor, eine Blüte, die stilistisch das ganze Werk durchdrang und hob, als dessen wahre Seele. Jedoch wurde solches Tun mit der Zeit etwas zur Manier. Das muß der Künstler selber gefühlt haben, und trotz nicht mehr junger Jahre, trotz des Widerstandes seiner Anhänger und sogar Käufer, wandte er sich dem strengsten Kubismus zu.

Für „abstrakte Kunst" treten jetzt schon mehrere Kunsthandlungen hier ein, u. a. die Folsom Galleries, in denen John Storrs Holzschnitzereien, aus scharfem Verstande und einer sicheren wie auch liebevollen Hand für die Eigenart seines Materials entstanden, ausstellt, und die Daniel Gallery, in der Bilder von Charles Demuth zu sehen waren. „Expressionistische" Puppen, freilich mehr für Erwachsene, stellte E. O. Hoppé bei Knoedler aus. Der ausschließlichen Pflege der modernen Kunst widmet sich die von der Miß K. S. Dreier gegründete sogenannte Société Anonyme, die neben je sechs Wochen währenden Ausstellungen von Werken des Matisse, Picasso usw. und auch solchen amerikanischer Moderner Vorträge über den Expressionismus usw. veranstaltet und Interessenten eine Bibliothek von Werken über die neueste Kunst aller Länder sowie zahlreiche Zeitschriften zur Durchsicht zur Verfügung stellt. Der ehemalige Kunsthändler Richard Ederheimer zeigte eine Reihe von Porträts, die scharfe Beobachtungs- und Aneignungsgabe verraten. Ihn hatte der bekannte Maler Hamilton Easter Field, der auch zugleich als Kritiker der modernen Schule hier Bahn zu brechen sucht und jetzt sein eignes Kunstblatt herausgibt, dazu ermuntert, sich der Kunst ohne weitere Vorbereitung zu widmen. Er wollte sehen, was das jahrelange Studium alter Meister, vor allem deren Zeichnungen, wie

es Ederheimer gepflogen, für einen Einfluß auszuüben werde: ein hochinteressantes Experiment, das jedenfalls zeigt, daß sich Ederheimer nicht umsonst das Auge geschärft hat; auch daß von irgendwelcher „Beeinflussung" keine Rede zu sein braucht, wenn der Schüler erstmal zum selbständigen Schaffen übergegangen ist.

Das größte Interesse hat wohl die Ausstellung des Russen Nikolas K. Roerich bei Kingore hervorgerufen. Der Künstler ist in Deutschland kein Fremder mehr, denn er hat schon vor dem Kriege bei Cassirer in Berlin ausgestellt, auch in München, Düsseldorf und Wien; und eines seiner Bilder, die „Voringa See" war, wie es scheint, ohne sein Vorwissen, in einer Nummer der „Jugend" Anfang 1919 reproduziert worden. Daß dieser Künstler im zaristischen Rußland ein „Akademiker" war, läßt einen mit Neid an das Rußland jener Tage zurückdenken, wenigstens, was sein Kunstleben anbelangt. Denn etwas Unakademischeres als die Kunst Roerichs läßt sich kaum denken. Eines aber ist sie: die starke, kräftige Erdfrucht aus russischem Boden, in der in eigenartigster Mischung skandinavisches Wikingertum sich mit asiatischen Anregungen vereint. Gerade daß Roerich, im Gegensatz zum viel eigenwilligeren, dabei aber ganz persönlichen Einflüssen ausgesetzten Bakst, als Sohn seines Volkes und seiner Heimat erscheint, gibt seiner Kunst das Sichere und Feste, wie sehr sie Oberflächlichen auch auf den ersten Blick als bloße Phantasiegebilde erscheinen mag. Letzthin ist orientalische Weisheit in Roerich mehr zum Bewußtsein gelangt. Der Weise aus dem Morgenlande, Meister Tagore hat es ihm angetan und ihn zu sich nach Indien geladen. In einer Serie von großen Wandgemälden lebt diese indische Sehnsucht. So geht Roerich, gedrängt von seinem Blut wie von seiner Erkenntnis auf jene Synthese zwischen West und Ost aus, der sich jetzt die Hoffnung und Sehnsucht der Besten zuwenden.

F.

Amsterdamer Ausstellungen

Die Deutschen im Stedelijk Museum | Die Kubisten der Sammlung Léonce Rosenberg bei Mak | Der Kunstsalon de Bois

Was die modernen deutschen Künstler, die augenblicklich im Stedelijk Museum in Amsterdam als Gäste der Malergruppe „De Onafhankelijken" ausstellen, wohl bewegt hat, sich dieser Gruppe anzuschließen? Wohl nur der Name: „De Onafhankelijken", der aber nichts besagt über die Richtung, wenn man bei derartigen erbärmlichen Stümpereien überhaupt noch von Richtung sprechen kann. „De Onafhankelijken" ist mit sehr wenigen Ausnahmen ein Ablagerungsplatz für diejenigen, die ihren Bockmist nirgends anders loswerden können und wo holländische Kunsthähnchen, kaum der akademischen Brutanstalt entschlüpft, mit den Eierschalen noch an den dünn befiederten Hinterteilen, ihre ersten Krähversuche machen dürfen. Auf der ganzen Ausstellung der „Onafhankelijken" — ich spreche jetzt nur von den holländischen Einsendern — sind nur wenige Stücke, die irgendwelchen künstlerischen Wert haben, und kein einziges, das überhaupt modern ist. Ich glaube nicht, daß Belling, Heckel, Jawlensky, César Klein, Pechstein, Radziwill, Schmidt-Rottluff die holländische Gastfreundschaft angenommen hätten, wenn sie geahnt hätten, mit welchen unglaublich muffigen und spießigen Leutchen sie zusammenkommen würden. Die Holländer haben ihren deutschen Gästen den besten Platz eingeräumt. Ob im Bewußtsein ihrer eigenen Inferiorität? Oder aus purer Höflichkeit? Ich nehme Letzteres an. Nur schade, daß die Höflichkeit (oder vielleicht der Platzmangel?) nicht so weit ging, die Deutschen ganz für sich zu lassen. Der Gemüseladen von Brender à Brandes, die Blumenstilleben von Buning, die Stilleben von Maurits de Groot, die Bilder von Meurs, Anna Sluyter wirken ungemein störend. Bei den eigentlichen „Onafhankelijken" brauchen wir uns nicht länger aufzuhalten. Von den Deutschen seien folgende Künstler ganz besonders hervorgehoben. Rudolf Belling ist mit fünf Skulpturen vertreten, von denen „Dreiklang" und „Erotik" mir als die innerlich stärksten erscheinen. Erich Heckel zeigt eine „Frau" von meditativer Schmerzlichkeit, Jawlensky zwei von seinen bekannten Köpfen. Max Pechstein überrascht mit vier Skulpturen, die man auf den ersten Blick für Negerplastik halten würde, jedoch Expressionen sind unter dem Titel „Mond", „Viertelmond", „Nonne" und „Beschattet". Die „Nonne" ist von schreckhafter Schönheit. Ferner bringt Pechstein drei Ölbilder, von denen die „Meererzählung" eine unheimliche Wirkung ausübt. Seine „Düstere Pracht" ist eine nackte Negerin, die ihren dunkel blühenden Leib wie eine exotische Kostbarkeit darbietet. Von Radziwill sind drei Bilder vorhanden: „Aus einer russischen Landschaft", „Das rote Zimmer" und „Krankenhaus", von Schmidt-Rottluff ein „Interieur" und „Gewitter über der See" von ungeheuer explosiver Gewalt. Die übrigen deutschen Aussteller sind Erika Freund, Oswald Herzog, Anton Robert, Moritz Melzer, Albert Müller, Alexander Oppler, Arthur Segall, Wilhelm Schmid, Georg Scholz, Martell Schwichten-

berg, Georg Tappert und Hans Walther, die von der Novembergruppe genügsam bekannt sind.

Der Firma A. Mak-Amsterdam gebührt der nicht genug anzuerkennende Ruhm, als erste hier in Holland den Mut gehabt zu haben zu einer Versteigerung von französischen Kubisten. Am Tage des Erscheinens dieses Heftes wird die Kollektion Léonce Rosenberg-Paris bei Mak verkauft. Von der Auktion erschien ein vorzüglich gedruckter Katalog mit einem Vorwort von Rosenberg, das gelegentlich der Ausstellung von „La jeune peinture française" im Februar 1920 zu Genf geschrieben wurde. Diesem Vorwort reihen sich einige Auszüge von Elis Faure, Dominique Braga, Yvanhoé Rambosson, Jacques-Emile Blanche und André Salmon aus verschiedenen Fachzeitschriften an. Sechzehn Abbildungen in Lichtdruck der interessantesten Stücke beschließen das Ganze. Ebenso erzieherisch wie der Katalog ist die Auswahl der Bilder. Picasso z. B. ist vertreten mit einer aquarellierten Figur aus seiner Frühzeit (1908), einem Musikstilleben von 1914, worin er sich ganz von dem Gegenstand gelöst hat, und einem Stilleben von 1918, das fast wie ein Rückweg anmutet. Von Herbin sind nicht weniger als zwölf Ölbilder und vier Aquarelle bzw. Zeichnungen vorhanden. Sein „Portrait d'Homme" von 1906 verrät unverkennbar seine Herkunft aus der impressionistischen Schule, das „Portrait de Monsieur C.." ist wie aus Holz geschnitzt. Von Severini wird eine große Landschaft gezeigt: „Paysage (Civray)" aus dem Jahre 1909, das von einem Schüler von Signac gemalt sein könnte, zwischen kubistischen Stilleben aus den letzten Jahren, die das Bedauern der braven Bürger erregen werden, daß dieser vorzügliche Könner auf solche Abwege geraten konnte. Von Rivera sind einige Zeichnungen vorhanden von solch technischer Vollendung und fast photographischer Naturwahrheit, daß Außenstehende kaum verstehen werden, wie er sich gleichzeitig in kubistischen Extravaganzen ausleben konnte. Interessant ist auch die Entwicklung von André L'Hote in einem Frauenporträt zu verfolgen, das er im Jahre 1918 und noch einmal im Jahre 1919 gemalt hat. Die Ausstellung ist von allergrößtem Interesse. Ich glaube nicht, daß in Holland ein übersichtlicheres Bild von der französischen kubistischen Kunst je gegeben wurde. Im ganzen umfaßt die Ausstellung 160 Nummern. Außer den erwähnten drei Picassos sind von Georges Braque sechs Stilleben von bester Qualität vorhanden, von Juan Gris sieben Stilleben aus der Zeit von 1911 bis 1920 und eine Figur von 1916, außerdem fünf Zeichnungen von 1916 bis 1918. Jean Metzinger gibt mit zehn Werken aus den letzten drei Jahren ein treffliches Bild von seiner Sublimierung. Ferner seien hier noch kurz erwähnt Henri Hayden mit zehn Bildern von 1916 bis 1919, Severini mit 13 Werken, Irene Lagut mit einer Reihe von zehn Zirkusbildern und sechs Zeichnungen von 1918 bis 1920, Marie Blanchard mit einigen Stilleben und zwei Figuren, André L'Hote mit 13 Gemälden und Zeichnungen, Angel Zarraga mit sieben Bildern von 1914 bis 1916, Diego Rivera mit 13 Werken von 1914 bis 1918, Sola mit zwei, Ortiz mit sieben, Ferat mit acht Stücken, Maillol mit einer Landschaft von 1918 und fünf Aquarellen von 1919, Csaky mit acht Werken, Matisse mit zwei Stillebenzeichnungen vom Jahre 1915, Henri Laurens mit sechs Aquarellen und Zeichnungen, Jacques Lipchitz mit sechs Gouachemalereien, Claret und Mietchnikoff mit je einer Skulptur. Einen pekuniären Erfolg wird Mak mit dieser Versteigerung sicher nicht haben, Kunstinteressenten werden ihm aber nicht dankbar genug sein können, daß er ihnen Gelegenheit bot, mit den besten Werken der großen französischen Kubisten und den Interessantesten ihrer Jünger bekannt zu werden.

Die Firma J. H. de Bois, die sich von den übrigen holländischen modernen Kunsthandlungen durch frische Unternehmungslust und einen sicheren Blick in die Zukunft auszeichnet, hat ebenfalls für den Monat Februar eine kleine Ausstellung von Werken von Kandinsky, Gleizes, Severini, Pechstein und Jawlensky veranstaltet.

B–t.

Münchener Ausstellungen

(Japanische Handzeichnungen – Alfred Kubin)

Bei Goltz ist das graphische Gesamtwerk Alfred Kubins ausgestellt, bei Thannhauser eine Auswahl japanischer Handzeichnungen: wahrlich, seit langem war in München nicht so viel des Guten zu sehen.

Bedauerlich nur die Unterlassung Thannhausers, das ausgezeichnete Material durch einen wissenschaftlichen Katalog sachlich aufzuschließen. Zeit- und namenlos hängen die Dinge im Raum, absolute künstlerische Werke, die freilich als solche ihrer zwingenden Wirkung sicher sein können. Diese „exposition anonyme" erteilt — sicherlich ungewollt — eine kunstpädagogische Lektion.

Die Welt Kubins — die Welt Nippons: antipodische Welten. Aber wo wäre der Zusammenhang zwischen der Kunst Kubins und z. B. der eines Oskar Moll zu suchen? (Das Beispiel Molls wird uns durch eine gleichzeitige Ausstellung in der gegenüberliegenden Galerie Caspari nahe-

gebracht; wir könnten diesen Namen ebensogut durch den Schmidt Rottluffs, Noldes, Kokoschkas usw. substituieren.) Im stilrepräsentativen Sinne ist Kubin nicht eigentlich modern — und ist dabei doch im höchsten Maße symptomatisch für unser „apokalyptisches Zeitalter". Der erschütternden Aktualität dieser Blätter kann sich kein Zeitgenosse entziehen, aber wir haben hier das vielleicht einzige Beispiel vor uns, wie auch heute noch auf dem Boden einer Jahrhunderte umfassende Tradition zeitbewußten Kunst entstehen kann. Die Beziehungen zu Bosch, Breughel, Goya, Rops, Ensor liegen offen zutage; an einer Stelle seiner Entwicklung traf Kubin mit Klee zusammen; der frühe Klinger spielte eine entscheidende Rolle im Leben des Graphikers Kubin. Derart also liegt Kubin dicht eingesponnen in einem Netz von Beziehungen — von Beziehungen, die überwiegend in verflossene Epochen zurückführen. Und trotzdem kein haltsuchender Retrospektivismus, sondern ein organisches Hineinwachsen in unser „neuropathetisches" Jahrhundert. Kubin besitzt Ahnen, ohne ein Epigone zu sein; das ist seine Stärke, seine Überlegenheit über alle kunstschaffenden Zeitgenossen. Das Erbe der Jahrhunderte wird ihm nicht — wie so vielen — zur Last, sondern zum Pfunde, mit dem er wuchert, ohne seiner Zeit etwas vorzuenthalten.

Den „Traditionalismus" Kubins als Beispiel zu empfehlen, hieße sein Schicksalhaftes verkennen. Schicksale sind einmalig und unnachahmbar.

„Niemand entgeht seinem Schicksal." Zu dieser Fibelweisheit liefert die Lebensgeschichte Kubins Belege. Es war nach der Übersiedlung des Künstlers nach Zwickledt. Damals arbeitete er verbissener denn je, aber von inneren Widersprüchen und Skrupeln geplagt. „Doch lieber wollte ich zugrunde gehen als etwas Unoriginelles schaffen," erzählt er selbst, „und so suchte ich nach neuen Stoffen, um sie meiner Malerei dienstbar zu machen. Zunächst verfiel ich auf unterseeische Landschaften, in lebhafter Erinnerung an einige große Aquarien, die mich mit ihrem Rausch von Farben und Formen gebannt hatten. Aber das genügte mir noch nicht, ich wollte durch den Widerstreit meiner Empfindungen getrieben, über mich, über die Natur, über alles hinaus, und als ich im Mikroskop feenhafte Gebilde von feinsten tierischen und pflanzlichen Stoffen studieren konnte, kam wie von selbst eine Entladung. Ich arbeitete unter einem mächtigen Druck, der sich nun wohltuend löste, aber was ich machte, läßt sich nur schwer beschreiben. Konsequent lehnte ich nun jede Erinnerung an die gegebene organisierte Natur ab und formte aus Schleier und Strahlenbündeln, aus Kristall oder muschelartigen Fragmenten, aus Fleisch und Hautlappen, aus Blattornamenten und tausend anderen Dingen Kompositionen, die, in einem warmen oder kalten Lichtschimmer getaucht, mich während der Arbeit selbst immer wieder aufs neue überraschten und tief befriedigten, ja, mich so glücklich machten, wie selten das Schaffen vorher oder später."

Kubin hat ungefähr 20 solcher Bilder gemalt, aber als der Rausch vergangen war, mußte er sich selbst sagen, „daß dieses System unmöglich die Basis zu einer dauernden Weiterarbeit abgeben könnte". Mit anderen Worten: Kubin hat den Weg abstrakter Gestaltung nicht nur gekannt, sondern auch zu einer bestimmten Zeit selbst begangen, bis ihm sein Instinkt — der Schicksalsbildner jedes Künstlers — Halt zurief.

Diese „Abirrung" Kubins ist einem der entscheidenen Wendepunkte in seinem Leben vorausgegangen. Ihr folgten noch einige Schwankungen, dann hatte Kubin wieder sich selbst gefunden. „Meine neuen Probleme, die mich aufs äußerste fesselten, waren, beim rechten Licht betrachtet, wieder die alten, aber — durch ein rein künstlerisches Medium gegangen. Eine weitere bemerkenswerte Änderung im Stofflichen war, daß das Darstellen absurd komponierender Phantastik, wie beispielsweise Schweine mit Heiligenscheinen, Häuser mit großen Ohren, Vulkane, denen Blutfontänen entspringen usw., nun nicht mehr diesen starken Reiz wie einst auf mich ausübten. Vielleicht ist diese Art der Phantastik überhaupt ein jugendliches gärendes Stadium mancher Phantasie. Jetzt waren es nicht mehr die rein persönlichen Herzensnöte, die aus mir schrien, und auf sonderbare, ruckartige Weise in Visionen sich auslösten, jetzt ergriff mich mehr das allgemeine Leben, das zu mysteriös in den Menschen, Tieren und Pflanzen, in jedem Stein, in jedem geschaffenen oder ungeschaffenen Ding lebt. Wieder waren es Menschenmassen und Tierherden, Prunk und Moder, üppige Laster und ekelerregende Fäulnis, Anbetung des Erhabenen und fassungslose Qual, kurz alles, was mein Herz von jeher beschäftigt hatte. Aber im künstlerischen Ausdruck waren die neuen Sachen erheblich besser.

Ich verzichtete auf alle Abtönungen und Farben und pflegte ausschließlich die Federzeichnung. Das einfachste Mittel, Striche, Flecken und Punkte, soll den ganzen imaginären Bau der Zeichnung tragen. Nach langen Irrfahrten glaube ich endlich gefunden zu haben, was mir zukommt, und ich habe die Hoffnung, meine Art immer noch weiter zu vervollkommnen und diese verdrehte Welt zu spiegeln."

Diese Worte schrieb Kubin ungefähr 1909 über sich selbst. Unzählige Blätter haben seitdem den imposanten Umfang seines damaligen Oeuvres erweitert: herrliche Erfüllung jener Hoffnungen, die Kubin in seiner ersten autobiographischen Skizze ausgesprochen hat. L. Zahn.

Basel

Die Kunsthalle vereinigt zur Zeit eine Ausstellung von 48 hervorragenden Arbeiten Cézannes. Als Plastiker sind gleichzeitig mit neueren Arbeiten vertreten Hermann Scherer und Walter P. Sutter.

Im Baseler Kunstsalon sieht man Werke von Paul Basilius Barth, die in Paris in den Jahren 1907—1911 entstanden sind und von der Kunst dieses Schweizers einen außerordentlich starken Eindruck hinterlassen.

Berlin

Es finden zwar verschiedene Ausstellungen statt, aber im allgemeinen ist wenig über sie zu sagen. Es würde beinahe eine Aufzählung der Namen genügen, denn die meisten Künstler, über die etwas zu sagen wäre, sind in unserer Zeitschrift bereits ausführlich behandelt worden, so der früh verstorbene geniale Morgner, dessen Werke bei J. B. Neumann ausgestellt sind und Uphoff, dessen Stichelkunst wir erst kürzlich anläßlich der Worpsweder Bestrebungen zur Wiedererweckung dieser graphischen Kunst gewürdigt haben und der nun in der Neuen Kunsthandlung seine Arbeiten zeigt. Im Kronprinzenpalais eröffnete der Reichskunstwart mit einer begeisterten Rede eine über vier Säle sich erstreckende Ausstellung von Ernst Ludwig Kirchner, die meisterhafte Werke des Künstlers enthält und ihn sowohl als Maler wie als Graphiker in die vordersten Reihen der Modernen stellt. Interessant ist es, zu beobachten, wie Kirchner das farbig Aufgelöste seiner Gemälde in den Flächen des Holzschnittes zu binden versteht. Zwei Säle sind mit Gemälden, je ein Saal mit Zeichnungen und Holzschnitten gefüllt, so daß sich ein guter Überblick über das Schaffen des Künstlers ermöglichen läßt. Wenn bei Gurlitt wieder einmal Corinth auftritt — diesmal mit einer Reihe von Zeichnungen älteren und neueren Datums —, so begrüßt man diesen Titanen doch immer mit regem Interesse. Denn jeder Strich, mag er auch oft bis zum Grotesken verzerrt sein, dokumentiert ein Erleben, den eine im Fieberrausch des Schaffens vibrierende Hand hingeworfen hat. In diesen Zeichnungen erkennt man den Beginn manches großen Gemäldes, man sieht, wie sich der Künstler allüberall umschaut und jede Lebensäußerung, sei es in der stillen Natur oder im Atelier, mögen es Menschen oder Tiere sein, zu notieren bemüht ist. — Im „Sturm" stürmt es diesmal ganz radikal; der Petersburger Iwan A. Puni, Delegierter im Künstlerverband und Professor an der Petersburger Akademie, füllt hier die Wände mit neo-naturalistischen Stilleben und kubo-futuristischen und suprematistischen Konstruktionen. Außerdem sieht man Kunststickereien von Marie Bognalawskaja. In der Kunsthandlung Fraenkel & Co. hat Arthur Segal eine Kollektivausstellung von 40 Werken. — Allgemeinem Interesse begegnet die von Friedmann & Weber und Hermann Rothe prächtig zusammengefügte Schau, in der sich inmitten blühender Orchideen und Kakteen wertvolle Werke alt-chinesischer Kunst präsentieren. Von verschiedenen Händlern und aus den Privatsammlungen von Dr. Lederer, Geheimrat Morgenroth, Ernst Oppler u. a. sind zu dem Zwecke dieser durch ihr Arrangement besonders reizvollen Ausstellung zahlreiche Stücke geliehen worden, deren Kenntnis uns sonst verborgen bleibt. — Carl Nicolai zeigt aus seinen wertvollen Beständen verschiedene Meisterstücke von Trübner, Liebermann, Corinth, Schuch; eine sehr schöne Landschaft von Habermann, ein Stilleben von Hagen und von den Jüngeren Heckel, Jaeckel, Kirchner, Frieß und Vlaminck seien besonders hervorgehoben. K. Sch.

Frankfurt a. M.

Zur Ausstellung bei Zingler

Einen wichtigen, nicht hoch genug zu wertenden Beitrag zur Kunstästhetik wie zur Kunstpsychologie bot ein in Frankfurt gehaltener Vortrag von Dr. Hans Prinzhorn (Heidelberg), wie die von ihm in Lichtbildern gezeigten, künstlerischen Arbeiten aus der psychiatrischen Klinik der Heidelberger Universität. Es handelt sich um Malereien, Zeichnungen und Skulpturen von Nichtkünstlern, die vor ihrer geistigen Erkrankung keine oder nur ganz gelegentliche, dilettantische Produktionen hervorgebracht hatten. Natürlich äußert sich der Zustand dieser Erkrankten (es sind meinst sogenannte „Schizophrene", Leute mit „Zerspaltung der Seele", geistiger Zerrüttung, deren anatomische Ursache bis jetzt unergründet ist) stark in ihren bildnerischen Versuchen, in der Aneinanderreihung vager Assoziationen (Gedankenflucht), in einer Übersteigerung des Ichgefühls, in Darstellungen von Halluzinationen, die das Verhältnis zur Außenwelt labil machen (entweder durch vollkommene Abkehr von der Umwelt oder durch eine ins unentrinnbar Magische verzerrte Beziehung zu ihr). Darüber zeigen die vorgeführten Werke oft feinstes, kompositionelles Gefühl, oft die größte Anmut der

Darstellung, oft Reize suggestivster Art aus der naiven oder perversen Gefühlswelt der Kranken, manchmal sogar unter dem Einfluß dämonischer oder religiöser Verzückung einen grandiosen Empfindungsausdruck. Man wird an Werke echtester Kunst, bald an primitive Plastik, bald an byzantinische Malerei oder an Gotik, an moderne Werke von Nolde und Rousseau, an die Laszivität Pascins erinnert, ohne daß den Arbeitern (Schreiner, Schlosser, Elbschiffer usw.), die diese Arbeiten gemacht haben, jene Werke zugänglich gewesen sein können. Man erkennt mit Ehrfurcht, daß dieselben ewigen Gesetze des künstlerischen Bildens, die wir aus der Kunst der Gesunden kennen, hier im Unterbewußten und Unbewußten waltend sind. Es ist manchmal sogar, als ob mit dem Wegfall gewisser Hemmungen ein Schöpfungsdrang, der bei dem gesunden Handwerker sich nie ausgesprochen hätte, bei einem Frl. X., die früher konventionelle Dilettantenarbeit gemacht hatte, nie zum Ausdruck gekommen wäre, in dem durch die Krankheit verstärkten Impuls der Triebäußerungen in Erscheinung getreten ist. Der Redner erklärte, daß die formale Ähnlichkeit mancher dieser Arbeiten mit Kinder-Neger- und expressionistischer Kunst nicht daher rühre, daß der Expressionismus usw. „verrückt" sei, sondern daß Kinder und Neger in dem gleichen labilen Verhältnis zu der Außenwelt stehen, deren Gesetzmäßigkeit sie nicht durchdringen können, die ihnen zugleich fremder und näher, zugleich verwandter und drohender erscheint als dem erwachsenen Kulturmenschen. Die Analogie zum Expressionismus erklärt sich daraus, daß die Kunst unserer Zeit Visionen gibt oder geben will, zwingende Äußerungen unseres Gefühls, der mit Dementia praecox („Schizophrenie") Behaftete in seinen Halluzinationen, in seiner Verstrickung in eine abstrus dämonische Welt visionäre Gesichte in schauerlicher Spontanität erlebt und ausspricht.

Das Zinglersche Kabinett stellt im Dienste der Sache die natürlich unverkäuflichen Blätter der psychiatrischen Sammlung während dieses Monates in dankenswerter Weise zur Besichtigung aus. S. Schwabacher.

Hannover

Die fünfte Ausstellung der sehr unternehmungsfreudigen Galerie von Garvens vereinigt eine Fülle erlesener künstlerischer Darbietungen, unter denen das Werk Oskar Kokoschkas an erster Stelle steht. Unter den Gemälden das Bildnis der Tilla Durieux aus dem Besitz Flechtheims und das prachtvolle Doppelbildnis von 1914, das schon eines der Hauptwerke der Privatsammlung Herbert von Garvens war. Dazu einige zwanzig Zeichnungen, die beginnend mit dem Jahre 1907 bis zu den letzten großen Studienköpfen zum „Konzert" 1920 Inbegriff dieser leidenschaftlich verhaltenen Schöpferkraft sind. Weiter eine ausgewählte Sammlung erlesenster Jade-Nephrit- und Speckstein-Schnitzereien Chinas aus dem Besitz des Herrn von Garvens und anderem hannoverschen Privatbesitz, unter dem die Stücke, die der frühere Intendant Freiherr von Puttkamer hergeliehen, durch Seltenheit und Qualität auffallen. — Eine andere Abteilung vereinigt graphische Arbeiten aus dem französischen Gefangenenlager Fort Barraux, wo von Garvens selbst über zwei Jahre interniert war und sich im Kreise gleichgestimmter Kameraden künstlerisch-dichterischer Arbeit gewidmet hat. Erstaunlich festzustellen, wie diese Dinge, von Unzünftigen aus der Not der Einsamkeit geboren, die Schwelle hoher Kunst unmittelbar berühren. Bemerkenswert sind in diesem Sinne vor allem die Linoleumschnitte von Rudolf Kindermann und die feinen Arabesken, die H. von Garvens selbst gemalt hat. Endlich eine Abteilung besten deutschen Kunstgewerbes aus den hiesigen Werkstätten Flügel-Schmidt, die für Hannover langsam eine Mission zu übernehmen beginnen. Hier verdienen neben anderen sehr feinen Dingen (Arbeiten von Vierthaler, Maria Tietz, E. V. Flügel, K. P. Schmidt und Tucky Flügel-Geiß) die nach Technik und malerischer Wirkung ungewöhnlich reifen Emailarbeiten von Irmgard Halmhuber besonders hervorgehoben zu werden. Neben diesen Beispielen wirken selbst die durch ihren Geschmack immer ausgezeichneten Arbeiten aus den Wiener Werkstätten, die an der gleichen Stelle gezeigt werden, nicht unbedingt überlegen. Alles in allem eine Ausstellung von höchstem Niveau, wie man es zur Zeit in Deutschland nicht allzu oft erlebt.

Die Kestner-Gesellschaft, deren Mitgliederzahl in den letzten Monaten außerordentlich gestiegen ist, konnte aus ihren letzten Ausstellungen zahlreiche erstklassige Werke dem hiesigen Privatbesitz zuführen. Gegenwärtig beherbergt sie neben einer vielsagenden Kollektion von Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen von George Grosz die Ausstellung junger niederländischer Kunst, die vordem in Berlin und Leipzig war. (Siehe Cicerone 1921, Heft 1.) n.

Von Künstlern und Gelehrten

Prof. Max Dvořák †

Fern von Wien, bei Freunden, wo er zur Erholung von angestrengter Arbeit weilte, ist der Gelehrte plötzlich und allzufrüh am 8. Februar d. J. hingerafft worden. Um so schmerzlicher empfinden seine Freunde und Schüler, aber auch die Fernerstehenden den Verlust des Mannes, der für Wien und Österreich als ein geistiges Zentrum künstlerischer Kultur gelten konnte, und dem auch die Kreise des Auslandes, insbesonders Deutschlands, die Verehrung einer Autorität entgegenbrachten.

Max Dvořák war am 14. Juni 1874 zu Raudnitz geboren, besuchte die Universitäten Prag und Wien und promovierte mit einer rein historischen Dissertation über „Die Fälschungen des Reichskanzlers Schlick" zum Doctor phil. Kurz darauf wandte er sich der Kunstgeschichte zu und wurde Assistent bei Franz Wickhoff. Mit seinen grundlegenden Schriften über „Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt" und „Das Rätsel der Brüder van Eyck" (Jahrb. der Kunstsamml. des allerh. Kaiserhauses 1902 u. 1904) erwarb er sich seinen Ruf als Kunstgelehrter. Sein Buch „Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei" (1918) zeigte ihn auf dem Wege der Vergeistigung der kunstgeschichtlichen Materie. Der Tod ließ ihn seine Laufbahn als Gelehrter nicht vollenden. Seit 1909 Ordinarius an der Wiener Universität und als Leiter der Zentralkommission für Denkmalpflege schuf er sich durch sein persönlich gewinnendes Wesen viele Freunde in allen Kreisen, wie ihm denn vor allem als Lehrer und feinfühliger Beurteiler sowie als unerschrockener Anwalt der Kunstdenkmäler besonders in den letzten Zeiten seine größten Verdienste zuzusprechen sind. Als er im Vorjahre eine ehrenvolle Berufung nach Köln erhielt, entschied er sich trotz der günstigeren materiellen Versprechungen für sein Bleiben in dem ihm liebgewordenen Arbeitsfeld inmitten seiner Freunde und Schüler, eine Tat, die das Andenken des Frühverstorbenen um so lebendiger wird fortleben lassen. H. G.

Der bekannte Städtebauer Prof. Dr. ing. Hermann Jansen, Preisträger im Wettbewerb Groß-Berlin, hat einen Ruf auf den neugeschaffenen Lehrstuhl für Städtebau an der Technischen Hochschule in Dresden erhalten und dürfte demselben Folge leisten, obwohl er erst kürzlich die gleiche Professur an der Technischen Hochschule in Charlottenburg erhielt und die akademische Jugend alle Anstrengungen macht, diese wertvolle Kraft für Berlin zu erhalten. — Prof. Ferdinand Luthmer, Direktor der Kunstgewerbeschule in Frankfurt a. M. und bekannt als Verfasser eines verdienstvollen Buches über „Die deutschen Möbel der Vergangenheit" (Monographien des Kunstgewerbes VII), ist kürzlich, 78 Jahre alt, gestorben. — Prof. Fritz Roeber, Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie, von dessen bevorstehender Pensionierung in Heft 2 des Cicerone berichtet wurde, ist für ein weiteres Jahr kommissarisch mit den Geschäften des Akademiedirektors betraut worden. — Der Berliner Architekturplastiker Prof. Joseph Rauch, bekannt als hervorragender Mitarbeiter an den städtischen Bauten Ludwig Hoffmanns, ist 53jährig an den Folgen einer Fleischvergiftung gestorben. — Als Nachfolger des nach Zürich berufenen F. H. Ehmke wurde Prof. Dr. Emil Preetorius als Lehrer für angewandte Graphik an die Münchener Kunstgewerbeschule berufen. — Der Porträtmaler Prof. Emanuel Grosser ist in Berlin, 46 Jahre, alt gestorben.

Neue Bücher

Die Zeichnungen alter Meister im Berliner Kupferstichkabinett. Im Auftrage der Generaldirektion herausgegeben von Max J. Friedländer. Bd. I u. II. Die deutschen Meister. Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen mit 193 Lichtdrucktafeln. Bearbeitet von Elfried Bock. Im Verlag von Julius Bard, Berlin 1921.

J. J. de Gelder, Honderd Teekeningen van oude Meesters in het Prentenkabinet der Rijks Universiteit te Leiden. Rotterdam. W. L. & J. Brusse's Uitgeversmaatschappij. (Preis broschiert fl. 7,90.)

Max J. Friedländer, Die Radierung. Mit 18 Abbildungen. Bei Bruno Cassirer, Berlin 1921.

August L. Mayer, Altspanien (Architektur und Kunstgewerbe in Spanien). Mit 310 Abbildungen. Delphin-Verlag, München 1921.

Von dem groß angelegten monumentalen Katalog sämtlicher Altmeisterzeichnungen, die das Berliner Kupferstichkabinett beherbergt, sind kürzlich nach jahrelanger Vorarbeit die ersten beiden Bände (Text und Tafeln in je einem Bande) erschienen, die den Handzeichnungen der deutschen Künstler gewidmet sind. Damit hat ein Werk zu erscheinen begonnen, dessen Bedeutung für die Kunstforschung im weitesten Sinn kaum genug unterstrichen werden kann. Ein ähnliches Unternehmen hat bisher nur die Verwaltung des Louvre versucht, mit der Veröffentlichung der

dort befindlichen französischen Handzeichnungen, das indes noch weit vom Abschluß entfernt ist. Der besonders reiche Besitz des Berliner Kabinetts aber an Zeichnungen deutscher Meister gab dem Programm des Gesamtunternehmens von selbst die Richtung. Friedländer hat in seinem Vorwort zum Text bzw. Katalogband kurz auf die Geschichte der Berliner Sammlung hingewiesen und die Gesichtspunkte erklärt, die für Einordnung, Beschreibung und Auswahl der leider meist stark verkleinerten Lichtdruckabbildungen maßgebend waren. Wenn er zum Schluß der Hoffnung Ausdruck gibt, daß die Fortführung des Werkes, die Katalogisierung der niederländischen und italienischen Zeichnungen, durch die ermutigende Aufnahme der vorliegenden Bände gefördert werden möchte, so deutet er einen Wunsch an. der im Hinblick auf diese erste großartige Leistung nicht lange auf Erfüllung zu warten braucht. Denn hier stehen wir vor einer Großtat deutscher Wissenschaft, die restlos Bewunderung verdient.

In diesem Zusammenhang darf auf eine neue holländische Publikation aufmerksam gemacht werden, die Sammlerkreise und Freunde der holländischen Kunst im besonderen lebhaft interessieren dürfte Der Konservator des berühmten Kupferstichkabinetts der Universität Leiden J. J. de Gelder hat in einem gut ausgestatteten Band 100 Zeichnungen jener Sammlung veröffentlicht und wissenschaftlich beschrieben, die einen beinahe lückenlosen Überblick über das künstlerische Holland des 17. Jahrhunderts ermöglichen und außerdem noch Seitenblicke nach rechts und links und auch in spätere Zeit gestatten (Boucher, Rugendas). Sehr wichtig und verdienstvoll scheint mir das am Schluß der Beschreibungen wiedergegebene Material an Wasserzeichen in den Papieren gewisser Zeichnungen, die immerhin dem Forscher vergleichsweise in manchen Fällen bestimmte Schlüsse gestatten. Als Einleitung ist dem Ganzen eine sachkundige und reich auf Tatsachen gegründete Geschichte der Sammlung vorausgestellt und in einer Vorrede läßt uns der Verfasser wissen, daß dieser ersten Veröffentlichung von Handzeichnungen aus Leiden weitere folgen sollen, die das Beste aus anderen holländischen Sammlungen zusammenfassen werden.

Die kleine Schrift Friedländers über die Radierung ist ursprünglich — ähnlich wie Glasers Buch über den Holzschnitt — als Leitfaden durch eine vom Berliner Kupferstichkabinett veranstaltete Ausstellung entstanden, die die Geschichte der Radierung von ihren Anfängen im 16. Jahrhundert bis auf die Gegenwart in großen Zügen widerspiegelt. In der knappen und eindringlichen Prägung aber, mit der Friedländer die Summe des Wesentlichen auf einem weiten Weg durch die Zeiten zu ziehen weiß, ist dieser Ausstellungsführer zu einem Handbuch der Radierung von bleibendem Wert geworden. Es ist erstaunlich, welche Summe von Wissen und kluger künstlerischer Wertung das rund 95 Seiten umfassende Bändchen birgt und wie dieser Ausschnitt aus einem unermeßlich reichen Kapitel in der Tat all das enthält, was man sowohl im Hinblick auf die Entwicklung der Technik wie die Tätigkeit der Hauptvertreter dieses Gebietes wissen muß. Aufgefallen ist mir bei der Lektüre nur, daß unter den holländischen Maler-Radierern eine so überaus wichtige Erscheinung wie die von Hercules Seghers nirgends erwähnt ist. Aber selbst, wenn hier ein Versehen vorliegen sollte, bleibt die Leistung dieser Schrift als Ganzes bestehen und als vorbildlich in der Schärfe ihrer geistigen Konzentration, die sich wieder einmal wohltuend von so vielem unterscheidet, was heute zum Teil höchst überflüssigerweise über Kunst geschrieben wird.

Den früher erschienenen Bänden über Altholland und Altdänemark hat der Delphin-Verlag als Dritten einen nach Inhalt und Ausstattung gleich vorbildlichen Band über Spanien folgen lassen, dessen Bearbeiter der beste Kenner dieses Stoffgebietes August L. Mayer übernahm. Dieser hat keine Mühe gescheut, um ein ebenso vielseitiges wie wertvolles Bildmaterial aus zum Teil sogar sehr entlegenen Quellen zu sammeln und in die Gesamtdarstellung auch solche Gebiete mit einzubeziehen, die sogar dem Manne vom Fach bisher weniger bekannt gewesen sind wie Glas, Elfenbein, Stoffe, Leder u. a. m., Dinge, die indes in ihrer Art für das Verständnis der typisch spanischen Kunstgesinnung genau so wichtig sind wie etwa die Denkmäler der Architektur. Ein so unerhört reiches Kapitel wie Altspanien innerlich zu gliedern, war gewiß nicht die leichteste Arbeit. Mayer nimmt den Ausgang von dem großen Erbe dieses Landes, der maurischen Kunst, geht dann zu den Stadtanlagen und Burgen über, die nirgends so reich sind wie in Kastilien und von hier sucht er den Weg zu den größeren Gruppen: den Kirchen und Häusern, um überleitend über das Kapitel „Möbel" die Hinterlassenschaft des reinen Kunstgewerbes — nach Techniken geordnet — zu behandeln. — Diese klare Übersichtlichkeit und Abgrenzung prägt sich auch in dem einleitenden Text aus, in dem es Mayer meisterhaft verstanden hat, das Wesentliche herauszuarbeiten und im großen ein prachtvoll abgerundetes Bild jener künstlerischen und geschichtlichen Vergangenheit in letzter Synthese

ÖLGEMÄLDE
HAND-
ZEICHNUNGEN
AQUARELLE

Kunsthandlung
Emil Richter
Inhaber: Dr. R. H. Meier
DRESDEN-A.
Prager Straße 13/14
Gegründet 1848

Ankauf * Verkauf

GROSSES
LAGER AN
GRAPHIK
ANTIQUITÄTEN

Flatow & Priemer
Antiquitäten
Kunst-Möbel eigener Fabrik
Innen-Architektur

Telefon:
Nollendorf 2920-22

Gegründet 1836

Berlin W 10
Viktoriastraße 29.

Antiquitätenhandlung
Georg Kitzinger + München

Gemälde alter Meister

Karlstraße 5-7 · Telefon 56211

Berlin W 35
Blumeshof Nr. 9

F.-A.: Kurf. 9438
9—4

A. Blumenreich

erbittet Angebote erstrangiger alter und moderner Meister auch großer Objekte

ladet ein zur Besichtigung ausgewählter Arbeiten alter und moderner Meister

An- u. Verkaufsvermittlung wird diskret behandelt u. gern honoriert

---

Ankauf Verkauf

Alte Meister

Oskar Goldmann, München

Briennerstraße 53 (gegenüber Café Luitpold) Telephon: 27340

Ausstellungen

MÄRZ 1921

BASEL. Pro Arte: Gemälde alter Meister, Romantiker und ältere Schweizer Maler.
— Kunsthalle: Cézanne. Junge Basler Plastiker.

BAUTZEN. Kunstverein: Lausitzer Künstlerbund (Malerei, Plastik, Architektur).

BERLIN. Paul Cassirer: Graphik von Ed. Munch.
— Berliner Secession: Frühjahrs-Ausstellung.
— Der Sturm: Neue Plastiken, Reliefs, Zeichnungen und Aquarelle von Alexander Archipenko.
— Friedmann & Weber: Alt-China.
— Fritz Gurlitt: Zeichnungen und Aquarelle von Lovis Corinth, Gemälde von G. Sauermann und Kollektion deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts.
— Alfred Heller: Gemälde, Plastik und Graphik von Gothein. Ferner Werke von Campendonk, Feininger, Heckel und Schmidt-Rottluff.
— Neue Kunsthandlung: Wilh. Oesterle.
— Meißner & Buch: Jupp Wiertz, Gebrauchsgraphik und Zeichnungen.
— Carl Nicolai: Gemälde von Albert Hertel.
— I. B. Neumann: Moderne Graphik.
— Galerie Schulte: Märkischer Künstlerbund.
— K. & E. Twardy v. Bordien. Götz, Goesch, Kandinsky, Waske. Weber, Zierath.

BERN. Kunstmuseum: Werke „alter Berner Meister": Aberli, Freudenberger, König, Mind, Dunker, Sprüngli usw.

BREMEN. Kunsthalle: Aquarelle von Liebermann, Slevogt, Signac, Nolde, Heckel, Schmidt-Rottluff, Kirchner, Otto Lange, Großmann, Baugerter, Kubin, Klee, Vlaminck, Picasso, Leger usw. Kleinplastik von Kolbe, Gaul, Ahlers, Engelmann usw.

BRESLAU. Galerie Stenzel: K. v. Kardorff.

CHEMNITZ. Kunsthütte: Graphik von Munch aus Privatbesitz und die graphischen Blätter der Brücke von 1905 bis 1912.
— Galerie Gerstenberger: „Mutter und Kind in der Graphik der letzten Jahrzehnte".

DRESDEN. Galerie Arnold: Nachlaß Lehmbruck. Neue Publikationen der Marées-Gesellschaft.
— Emil Richter: „Dresdner Sezession, Gruppe 1919". Zeichnungen, Aquarelle, Radierungen, Holzschnitte und Lithographien.

DÜSSELDORF. Galerie Flechtheim: Juan Gris, de Vlaminck, Hans Drexel und Anita Rée.

ELBERFELD. Museumsverein (Lohmannhaus): Gemälde von Werner Heuser, Paul Kühn, Gunschmann, Gobiet. Graphik von Beckmann, Heckel, Meidner. Plastik von Antes, Heuser, Schreiner.

ERFURT. Kunst- und Bücherstube: Gemälde und Graphik von Lyonel Feininger.
— Das Kunstheim: Plastiken von Richard Bauroth.
— Kunstverein: Gemälde und Graphik von Erich Heckel und Plastiken von W. Lehmbruck.

ESSEN. Wallisfurth & Co.: Alte Niederländer, Franzosen und Italiener.

FRANKFURT a. M. M. Goldschmidt & Co.: Franz. Impressionisten. — Gustav Hofmann, Grötzingen.
— Hugo Helbing: Chinesische Plastik und Keramik (Wei-Dynastie bis 1800).
— Kunstgewerbe-Museum: Mod. Plakatkunst.
— Kunstverein: Werke von Rudolf Hellwag-Eutin, Paul Segisser-Hopferau u. Ernst Toepfer-Frankfurt.
— J. P. Schneider jun.: Werke von M. Liebermann, C. Stadler, H. Thoma, W. Trübner, Fr. Voß, Zügel.
— Heinrich Trittler: Graphik von Munch u. Pauli.
— Zinglers Kabinett: Ludwig Meidner.

GÖTTINGEN. Göttinger Kunstfreunde: Gemälde von Georg Burmester und Otto Witte.

HALLE a. S. Tausch & Grosse: Gemälde von Theod. Wedepohl.
— Kunstverein: Czobel, „Der Kreis", München.

HAMBURG. Kunstsalon Kunde: Aquarelle von E. Hartmann und Ernst Lindemann, ferner junge österreichische Graphiker.
— Louis Bock & Sohn: Paula Becker-Modersohn und Pukall.
— Hansa-Werkstätten: Jahns, Freytag, Bloch. Graphik von Jaeckel, Teutsch.
— Galerie Commeter: Gemälde, Aquarelle und Graphik von Emil Nolde. Friedrich Wasmann, Handzeichnungen.
— Der rote Baum: Werke von Hillmers, Hermann, Steinhagen, Behnke, Graba.
— Kunstverein: Rheinische Künstler und M. Bloch.

HANNOVER. Galerie von Garvens: Russische Kunst (Ikone, Volkskunst und mod. russische Maler).
— Kestner-Gesellschaft: Hannoversche Sezession.

KAISERSLAUTERN. Pfälz. Gewerbemuseum: „Kriegerehrung." Zeichnungen und Modelle Pfälzscher Künstler und Kunsthandwerker (bis 28.).

KÖLN a. Rh. Galerie Goyert: H. M. Pechstein und Rudolf Belling.
— Kunstverein: Nord-Westdeutsche Künstler.

LEIPZIG. Kunstverein: Gemälde und Zeichnungen von Volkmann, Mackowsky, Bienaepfel, Soltmann. Plastik von Moeller.
— P. H. Beyer & Sohn: Das graphische Werk von Max Klinger.
— Galerie Remmler & Co.: M. Rabes, Richard Müller, E. Pracht u. a.
— Buchgewerbehaus: Geschriebene Bücher, Schriftblätter, Initialen von Hildegard Henning.

MÜNCHEN. Kurt W. Bachstitz: Kollektion F. von Gans-Frankfurt a. M.
— Hans Goltz: Alfred Kubin.
— Galerie Heinemann: Matth. Schmid-München.
— Kunstverein: „Verein für Originalradierung" und Künstlervereinigung „Die Achtundvierzig".
— Moderne Galerie Channhauser: Japanische Handzeichnungen.
— Neue Galerie: Carl Korthaus-München.

NÜRNBERG. Albrecht-Dürer-Verein: Künstlergruppe „Das junge Rheinland".

PARIS. Galeries Georges Petit: Nozal, Rosenstock, Serrez (1. bis 15.). — Pavil, Bunny, Sée (16. bis 31.). — Le Croupe des „Douze" (7. bis 17.)
— Galerie Simon: Die neuen Werke von Braque und Léger.

STUTTGART. Kunsthaus Schaller: Verein für Kunst: Neue deutsche romantische Malerei.

WIESBADEN. Galerie Banger: Karl Glaeser und Münchener Künstler.
— Nassauischer Kunstverein: Wiesbadener Gesellschaft für bild. Kunst: Jawlensky, Campendonk, Schönleber, Paniß, Thesing u. a.

WIEN. Künstlerhaus: 35. Ausstellung des Aquarellistenklubs. — Vereinigung der bildenden Künstlerinnen Österreichs.
— Secession: Frühjahrs-Ausstellung.
— Theseustempel: Vereinig. Donauländ. Künstler.
— Würthle & Sohn: Lehmbruck, Laske, Klee und Barwig.

ZÜRICH. Kunstgesellschaft: Lehmann, Oßwald, Greiner †.

aufzuzeichnen. Hier ſpricht der Freund und Kenner eines Landes, dem Spannien ſeit langem zum Erlebnis wurde. Im ganzen ein Werk, das in gleicher Weiſe dem Verleger wie dem Autor Ehre macht. B.

Verſchiedenes

Die verſchwundenen Bilder des Meiſters von Großgmain

Es hat vielleicht einen Zweck an dieſer Stelle auf Vorgänge im Kunſthandel des Salzburger Gebiets hinzuweiſen, die ſowohl in künſtleriſcher wie in wirtſchaftlicher Hinſicht eine ſchwere Schädigung der deutſchen Intereſſen bedeuten. Seit ca. einem halben Jahr ſind die wertvollen Altargemälde des Meiſters von Großgmain, über welche ich ſeinerzeit in den Monatsheften für Kunſtwiſſenſchaft berichtet habe, aus der Großgmainer Kirche verſchwunden, ohne daß es möglich wäre, eine Aufklärung darüber zu erlangen, wohin ſie gebracht worden ſind. Jede Auskunft wird von der zuſtändigen Stelle in der ſchroffſten Weiſe abgelehnt. Zugleich mit dieſen Bildern ſind andere, im Inventar der öſterreichiſchen Kunſtdenkmäler verzeichnete Bilder aus der Kirche entfernt worden. Dieſe Tatſache erſcheint bedenklich, wenn man ſie zuſammenhält mit dem erſt jetzt bekannt gewordenen Verkauf des berühmten Judith-Gobelins aus dem Stifte Nonnberg. Dieſer Gobelin iſt „zwecks Sanierung der ſchlechten Finanzlage nach Spanien“ verkauft worden. Aus der Pfarrkirche in Obertrum iſt ein Renaiſſanceofen verkauft worden, „damit das Pfarrhaus die durch Brand verurſachten Schäden wieder gut machen kann“. Die Zuſtimmung der weltlichen und kirchlichen Behörden zum Verkauf des Judith-Gobelins nach Spanien wird dadurch begründet, daß hier weder für Salzburg noch für Öſterreich ein lokalhiſtoriſches oder ein künſtleriſches Intereſſe in Frage komme! Daß die Geſchichte der Judith gerade für Salzburg allerdings kein „lokalhiſtoriſches“ Intereſſe hat, iſt nicht zu leugnen, über den künſtleriſchen Wert des Gobelins dürften aber die Sachverſtändigen doch anderer Anſicht ſein.

Im Falle der Großgmainer Bilder kann aber nicht einmal für die oberſten weltlichen und kirchlichen Behörden ein Zweifel beſtehen, daß ſie ſowohl für Großgmain wie für Öſterreich, ja für die geſamte deutſche Kunſtgeſchichte, ein ſehr tiefgehendes Intereſſe beſitzen, und es wäre wünſchenswert, wenn die deutſche Kunſtwelt möglichſt bald eine Aufklärung über den Verbleib der Bilder des Meiſters von Großgmain erhalten könnte. Robert Weſt.

Der Kunſtmarkt

Vom amerikaniſchen Kunſtmarkt

Der amerikaniſche Kunſthandel hat ſeit Beginn dieſer Saiſon mit einer Depreſſion zu kämpfen, wie ſeit vielen Jahren nicht. Der „Käuferſtreik“, der das ganze Land als nur zu verſtändliche Reaktion gegen die ſtändig ſteigenden Preiſe für alles und jedes ergriffen, macht ſich auch auf dem Kunſtmarkt auf das deutlichſte bemerkbar. Keine neuen Sammler von irgendwelcher Bedeutung ſind erſchienen, wiewohl Amerika von „Neureichen“, „Schiebern“ und ähnlichen Herrſchaften ebenſo überſchwemmt iſt wie die europäiſchen Länder. Dieſe Klaſſe von Leuten wird erſt langſam lernen, daß auch für ſie ein „noblesse oblige“ der Kunſt gegenüber beſteht, und zwar erſt dann, wenn es ihr aufdämmern wird, daß ſie auf dieſe Weiſe ſich geſellſchaftlich auf eine höhere Stufe zu ſchwingen vermag. Aber auch die alten Sammler, ſelbſt die ganz großen, die gewaltigen Multimillionäre, ſind zur Zeit jedem Kaufen abhold und da andrerſeits das Angebot — von privater Seite wie auf Auktionen — ein ſtetig ſteigendes iſt, ſo iſt es nicht zu verwundern, daß die Händler, ſelbſt die bedeutendſten, in ſchwerer Sorge ſind. Ein Haus wie Kleinberger z. B. zieht ſich in ſeinem ſchönen Heim in der fünften Avenue auf die oberen Stockwerke zurück und vermietet den anderen Teil an eine Juwelenfirma. Alle Lager ſind überfüllt und nicht nur mit Kleinmeiſtern ſämtlicher Schulen, und noch mehr mit Wandteppichen und Ähnlichem, darunter Stücken allererſten Ranges, ſondern auch mit den wenigen großen Meiſtern, jenen Meiſtern, die man an den Fingern ſeiner zwei Hände abzählen kann, und die hier für die „großen“ Sammler faſt allein in Betracht kommen; bei denen auch allein eigentlich, was man ſo nennt, „anſtändig“ verdient werden kann. Eine ganze Anzahl von Rembrandts, Terborchs, Frans Hals und andere warten vergeblich der Käufer. Ja, es iſt ſo weit gekommen, daß große Häuſer ſelbſt die beſten Werke dieſer Meiſter, um die ſie ſich früher ſo ſehr bemühten, nicht mehr ankaufen, ſondern nur noch gegen eine verhältnismäßig kleine Kommiſſion plus Steuer, welch letztere ſich doch recht ſchädlich für den Handel erweiſt, als Agenten übernehmen wollen. Das geſchah z. B. jüngſt im Falle zweier ganz ſüperber Bilder von Frans Hals. Kein Wunder daher, daß unter dieſen Umſtänden die Preiſe ſelbſt für ſolche Werke um ein ganz Bedeutendes gefallen ſind, oft um die Hälfte, wenn nicht gar mehr.

Für jene zwei Frans Hals z. B., versicherte mir ein Händler hier, würden in „normalen" Zeiten leicht $ 200000 oder auch mehr zu haben gewesen sein, jetzt könnten sie für $ 100000 plus Kommission und Steuer erworben werden.

Diese selben Frans Hals stellen auch den Beginn eines erwarteten großen Exodus von Kunstwerken aus England dar, dessen Zeit des „Ausverkaufs" nunmehr herangekommen ist, nachdem der europäische Kontinent schon daran hat glauben müssen. Und all die Schätze ergießen sich hierher, wo der Markt niemals ein weiter gewesen, von wo aber jeder die Golddollars erhofft! Kein Wunder, daß die Preise sinken müssen.

Wenn das bei den „großen" Meistern der Fall ist, wie viel mehr bei den übrigen, die hier keinen sichern Markt haben! In wenigen Tagen wird hier eine Auktion von mehr als 60 Gemälden alter Meister stattfinden, die, von etwa einem oder zwei Bildern abgesehen, einem „Tode des Adonis" von Rubens und einem außerordentlichen Altargemälde von Tintoretto, einer Vorwegnahme El Grecos, das letzte Abendmahl darstellend, zur Kategorie der kleineren Meister gehören; und hier muß man eigentlich ja selbst einen Tintoretto diesen zuzählen, weil er den Sammlern sozusagen noch nicht als Sammelobjekt zum Bewußtsein gekommen ist. Die Händler, die den größeren Teil dieser Bilder im blinden Vertrauen auf das rollende amerikanische Gold hierhergebracht und das Angebot einer holländischen Firma, ihnen ihre sämtlichen aus verschiedenem europäischen Besitz stammenden Gemälde um eine recht erhebliche Anzahl holländischer Gulden abzukaufen, abgeschlagen hatten, sind sich schon jetzt, nachdem sie ein wenig Einsicht in die hiesige Lage erlangt, bewußt, welch falschen Schritt sie getan, und daß für Werke dieser Art, trotz schlechter Valuta, der europäische Markt bedeutend besser ist. Wer sich später über das Resultat dieses „faux pas" zu orientieren wünscht, lese in den „Ergebnissen" die Preise für die „62 alten Meister aus Europa" nach, die am 14. Januar in den Anderson Galleries zur Versteigerung gelangten. Ihrer Wichtigkeit halber werde ich sämtliche Preise herübermelden, wiewohl eine Reihe der Gemälde den Standard der Auktion eher herabdrückt als ihn hebt. Dieselben Händler haben eine außerordentliche armenische Bibelhandschrift mit zahlreichen Miniaturen und Initialen in ihrem Besitz, deren Wert auf etwa $ 3000 abgeschätzt worden war. Der Hauptsammler, der für dieses überaus seltene Werk hier in Betracht kam, war Morgan, der, selbst nach Verkauf der meisten ererbten Schätze, doch seine Bibliothek intakt gelassen hatte. Seiner sehr gewiegten Vertreterin gefiel das Werk wohl sehr, aber mehr als die Hälfte des Preises sei sie nicht zu zahlen imstande! So werden denn die einzelnen Blätter gesondert verkauft werden, wie es so manchem anderen Manuskript schon ergangen ist.

Was sind nun die Hauptgründe für diese ganze ungewöhnliche Lage? Vor allem die schwere finanziell-ökonomische Krise, die auch dieses reiche Land jetzt durchzumachen hat. Wenn Börsenpapiere von absoluter Sicherheit zum Teil auf ein Viertel des Kurses fallen, den sie noch vor einigen Monaten innehatten, wenn Inventarien von Rohmaterialen, von Industrieerzeugnissen und Waren aller Art der fallenden Preise wegen oft innerhalb einiger Wochen Millionenverluste dartun, wer hat da die Lust selbst „billige" erste Meister zu erwerben, die er nur durch schwere Einbußen beim Verkauf seiner Sekuritäten an sich bringen könnte, so daß sie ihn tatsächlich doch sehr teuer zu stehen kämen? Und die „Neureichen" haben, von dem oben schon angeführten snobbistischen Grunde abgesehen, nicht den Antrieb, ihre Gewinne in „Realitäten" festzulegen, den ihre europäischen Kollegen haben, denn sie halten ja den Dollar für absolut sicher und mit Steuern wissen geschickte Männer hier auch sehr geschickt umzugehen.

Bis also die allgemeine Krise nicht überwunden ist, bis nicht eine gewisse Stabilität wenigstens zurückgekehrt ist, kann auf eine Besserung im hiesigen Kunsthandel nicht gerechnet werden. Es ist ja eine Binsenwahrheit, daß der Kunsthandel vor allen anderen die Folgen schwerer Zeiten zu spüren bekommt. Nur ist es diesmal eklatanter als je geworden und das stetig steigende Riesenangebot verschlimmert den Zustand noch um ein Vielfaches. Es heißt zwar, daß die schlimmste Zeit schon sehr bald überstanden sein wird. Schon vom Frühjahr erhofft man sich eine Besserung und vom nächsten Herbst an glaubt man, werde eine wirkliche Wiederbelebung des gesamten Wirtschaftskörpers stattfinden. Das ist sehr wahrscheinlich, denn die besten Kenner des internationalen Wirtschaftslebens sagen dasselbe Deshalb wird jeder, der sich nicht absolut zum Realisieren gezwungen sieht, gut tun, mindestens bis zum Herbst zu warten, ehe er Angebote nach hier macht. Er wird sich selber und sogar auch den hiesigen Händlern damit nur gutes tun. F.

Bevorstehende Versteigerungen

Die Sammlung Palffy

Ein Wiener Marktbrauch, der die zahllosen Verkaufsangebote unter irgendeinem gesellschaftsbekannten Namen zusammengefaßt ausbietet, veranlaßt diesmal die veranstaltende Firma, Glückselig & Wärndorfer, ausdrücklich zu erklären, sie hafte dafür, daß tatsächlich sämtliche zur Versteigerung gelangenden Gegenstände aus dem gräflich Palffyschen Nachlaß stammen. Diese Erklärung ist zugleich der letzte Schatten einer in Wien still verborgen gewesenen, reichen Herrlichkeit, die nun den internationalen Kunstmarkt in berechtigte Erregung gebracht hat. Die Mitteilung, daß die Ausfuhrbewilligung für die erstandenen Gegenstände gesichert sei, besagt ihr weiteres Schicksal. — 1812 erbaute Karl v. Moreau, der Hausarchitekt der Esterházy, das Palffypalais, das jetzt, von einem Bankhaus erworben, mit fertigen, natürlich „... bedachtnehmenden" Umbauplänen bedacht, vom Wohnungsamt aber angefordert, in einem Wirrsal von Ereignissen steht, in dem nur so viel klar ist, daß staatlicherseits die Übernahme und museale Erhaltung des Objektes nicht durchgeführt werden konnte. Sie wäre der einzigartigen Einrichtung wegen gerade für Wien erwünscht gewesen; denn das Gebäude, ein Beispiel des damals auch gegenüber den Aufgaben des Palastbaues sich durchsetzenden bürgerlichen Zeitgeistes und Wohnhausstiles, enthielt in seinen von klar gegliederten Wänden bestimmten Räumen nicht die Möbel der in Material, Form und Dekor wienerischen Tonart der Nachkongreßzeit, sondern eine dem Geist und Herkommen nach echt französische Empireeinrichtung. J. Gr. Palffy hatte die Stücke im belagerten Paris erworben, wo der überkommene Besitz, ähnlich wie in der hiesigen Gegenwart nur mehr die Beziehung notwendiger und leichter Verkäuflichkeit zu seinen Eigentümern gehabt haben mochte. Die Zimmerfluchten des Palais waren nicht beherrscht von der im Mobiliar sich vollendenden Innengestaltung eines Stilsinnes, sondern boten ein eigentümliches Zusammenklingen des lokal abgewandelten Rahmens und der Zeugnisse von seines Geistes Ursprung, deren Eigensein durch die verwandte Umgebung zu erhöhter Erkennbarkeit gedeutet wurde. Gebrauchs- und Zierstücke aller Gattungen sind reichlichst vorhanden, darunter viel historisch bekanntes Mobiliar, wie der Schreibtisch aus Malmaison, an dem Napoleon 1815 seine zweite Abdankung unterzeichnete, ein Bett, das er dem General Perthier geschickt hatte, sechs Tuileriesessel u. ä. Der erste Teil der Versteigerung (7. bis 10. März) umfaßt noch Bronzen, Gemälde, Miniaturen usw. Die großzügige Durchführung der Veranstaltung durch das bekannte Auktionshaus sieht auch eine Besichtigung des Nachlasses im Palais, I. Wallnerstr. 6, vor (27. Februar bis 6. März). Den von ersten Experten verfaßten, 527 Nummern enthaltenden illustrierten Katalog (300 ö. K.) versendet die Firma.

Amsterdam

Am 12. April wird bei Frederik Muller das berühmte Gemälde van Vermeer „Straatje" aus der Sammlung Six versteigert. Man wird sich noch erinnern, daß der Staat das „Melkmeisje" van Vermeer aus derselben Sammlung für 300000 Gulden für das Rijksmuseum erwarb. Das „Straatje" soll von noch höherer Qualität sein. Die englische Zeitung „Morning Post" behauptet, daß Six die Absicht habe, den Rest seiner Sammlung öffentlich zugänglich zu machen und er sich durch den Verkauf des „Straatje" die erforderlichen Mittel dazu verschaffen will.

Berlin

Mit einem schön ausgestatteten Katalog kündigt Karl Ernst Henrici für den 25. Februar die Versteigerung von 25 frühen französischen Farbstichen aus fürstlichem Besitz an.

Hollstein & Puppel bringen am 28. Februar bis 3. März eine große Sammlung von Kupferstichen des 15.—18. Jahrhunderts unter den Hammer. 1934 Nummern führt der Katalog auf, darunter zahlreiche Blätter von Dürer, Rembrandt, Lucas van Leyden, Hollar, Beham, Meckenem und Schongauer. Französische und englische Stiche des 18. Jahrhunderts wären zu erwähnen und schließlich einige gesuchte Kunsthandbücher von Nagler und Passavant.

Köln

Vom 16—19. März versteigert Math. Lempertz die Antiquitätensammlung A. Souheur-Aachen, die ihre Hauptbedeutung in den zum Teil einzigartigen deutschen und französischen Möbeln des 18. Jahrh. und in ihren Fayencen hat. Unter letzteren finden sich eine Anzahl polychromer und blauer Delft-Erzeugnisse, wie sie heute nur noch selten angeboten werden. Die Sammlung umfaßt außerdem noch zahlreiche Holzskulpturen, eine Reihe niederländischer und Augsburger Silberarbeiten, mehrere Gobelins des 17. Jahrh., deutsche Porzellane, chinesische famille rose-Arbeiten, Bronzen und altes Zinngerät. — Die Gemäldesammlung Souheur soll im April zur Versteigerung kommen.

Paris

Bei Georges Petit, Rue de Sèze 8, findet am 4. und 5. März unter Leitung von F. Lair-

Dubreuil und Henri Baudouin eine umfangreiche Verſteigerung von modernen Gemälden und älterem Kunſtgewerbe ſtatt. In der erſtgenannten Abteilung begegnen Hauptwerke von Corot, Delacroix, Diaz, Jongkind, Monet, Moreau, Rouſſeau und Sisley, dazu zahlreiche Aquarelle, Paſtelle und Handzeichnungen der gleichen Richtung. In der kunſtgewerblichen Abteilung ſind die Bronzen und die Goldſchmiedekunſt vorzüglich vertreten; dazu Möbel von Laviſſe, Lacroix und De Looſe. Der Katalog iſt durch die erwähnte Firma zu beziehen.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunſthandel

Die Sammlung Dr. Bredius

Im Haag herrſcht große Aufregung wegen des Beſchluſſes des Herrn Dr. Bredius, ſeine ſämtlichen Leihgaben aus dem Mauritshuis zurückzunehmen und ſie vorläufig für ein Jahr dem Stedelijk Muſeum in Amſterdam zu überlaſſen. Daß die Haager Kreiſe ſich darüber aufregen, iſt allerdings begreiflich, wenn man bedenkt, welche fabelhaften Kunſtſchätze der Stadt dadurch entzogen werden. Dr. Bredius hatte im Mauritshuis nicht weniger als acht Rembrandts ausgeſtellt: David und Saul, Homer, Porträt von Rembrandts Vater, Porträt von dem Bruder Rembrandts, Zwei Neger, Andromeda, Junges Mädchen und Minerva. Von Jan Steen drei Gemälde: Jahrmarkt, Betrunkene Frau und Bauernbeluſtigungen. Von Carel Fabritius eine alte Frau. Von Brekelenkam „De Kopſter". Von Jan van Goyen eine Flußlandſchaft. Von P. Moreelſe ein Frauenporträt. Von Aelbert Cuyp einen Hühnerhof. Von Abr. van Beyeren, Chardin, Carlraet, Vermeulen je ein Stilleben. Von S. van Ruijsdael eine Flußlandſchaft mit Fähre. Von W. v. d. Velde d. J. ein Sonnenuntergang auf See. Von Vermeer van Delft ein allegoriſches Stück. Von Ambr. Benſon eine Pietà. Von Spruyt ein Bild mit Hühnern. Von H. Pot ein Porträt. Und von van Borſſon eine Landſchaft.

Die Tatſache, daß Bredius ſich zu dieſen Maßnahmen entſchloſſen hat, kurz nach ſeiner von ihm erbetenen Entlaſſung als künſtleriſcher Berater des Mauritshuis und daß die berühmten Bilder nicht ins Rijksmuſeum in Amſterdam, wo ſie eigentlich hingehören, ſondern in das Stedelijk Muſeum, wo nur moderne Gemälde ausgeſtellt

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG
alter und
moderner Meiſter
Carl Nicolai · Berlin W10
Viktoriaſtraße 26 a

Angebote aus Privatbeſitz
möglichſt mit Photo unter Angabe von Künſtler, Maß u. Preis erwünſcht

sind, gelangen werden, ließ schon darauf schließen, daß Bredius sich mit der von der Regierung befolgten Museumspolitik nicht länger einverstanden erklären konnte und überhaupt ernstliche Gründe für seine Verstimmung haben mußte.

Ein Mitarbeiter der Nieuwe Rotterdamsche Courant hat Bredius interviewt. Die eigentlichen Gründe wollte dieser nicht sagen. Er bestätigte nur, daß er sehr viele Enttäuschungen erlebt und daß der Ankauf des Gemäldes von Albert Bouts, der gegen den ausdrücklichen Wunsch von Bredius geschah, ihm den letzten Stoß gegeben hätte. Die Zeitung „Het Vaterland" teilt nun über den Konflikt weitere Besonderheiten mit, angeblich aus sehr zuverlässiger Quelle. Vor einiger Zeit soll Bredius Geld gebraucht und deshalb den Entschluß gefaßt haben, einen von den Rembrandts, die er außerdem noch in seiner Privatwohnung besaß, eine Kreuzabnahme, zu veräußern. Damit das Bild nicht ins Ausland wanderte, was zweifellos der Fall sein würde, wenn es in den öffentlichen Kunsthandel käme, bot Bredius das Bild der Regierung an und zwar für den Preis von 30000 Gulden, den er selbst dafür bezahlt hätte. Die Regierung lehnte ab und äußerte ihre Befremdung darüber, daß ihr das Angebot von seiten eines Regierungsbeamten gemacht worden sei. Daß der 60jährige Bredius, der sein ganzes Leben daran verwendet hat, auch mit den größten persönlichen Opfern, gute holländische Gemälde des 17. Jahrhunderts für Holland zu erhalten (einmal soll er sogar seine Equipage verkauft haben, um für Holland ein Bild zu retten, das sonst ins Ausland gewandert wäre), sich durch das Verhalten der Regierung tief verletzt fühlen mußte, ist ja begreiflich.

Dazu kommt noch ein zweiter wichtiger Grund: Augenblicklich ist eine Regierungskommission in Holland damit beschäftigt, einen Plan auszuarbeiten für die Reorganisation der staatlichen Museen. Bredius war bislang Mitglied dieser Kommission. Diese will nun der Regierung den Vorschlag machen, fortan keine Bilderlegate mehr anzunehmen, wenn die Bedingung daran geknüpft sein soll, daß die betreffenden Bilder länger als 40 Jahre kollektiv ausgestellt werden müßten. Bredius, der beabsichtigte, seine sämtlichen Bilder später als Vermächtnis dem Staat zu hinterlassen, möchte wenigstens für seine Rembrandts eine Ausnahme haben. Das wurde verweigert. Was aus der Sammlung Bredius nach einem Jahr werden wird, scheint noch unbestimmt zu sein. t.

Düsseldorf

Alfred Flechtheim hat seinem Ausstellungsunternehmen für die Kunst des 20. Jahrhunderts eine Abteilung für alte Malerei und Plastik eingegliedert, in der zunächst folgende Werke gezeigt werden: Altargemälde des Kölner Meisters der hl. Sippe, des Meisters der Luzia-Marter (Haarlem, 15. Jahrh.), „Primitive" aus Westfalen und Italien, Niederländer des 17. Jahrhunderts, Gemälde von Alessandro Magnasco (1667–1749) und Januarius Zick (1732–1797), dazu Skulpturen, meist rheinischen Ursprungs, und chinesische Malereien. Auch die „Mitteilungen der Galerie Flechtheim" erscheinen jetzt wesentlich erweitert als Zeitschrift unter dem Titel „Der Querschnitt", ohne ihren zugleich anregenden und amüsanten Charakter preisgegeben zu haben.

Frankfurt a. M.

Das seit 1870 bestehende Kunstauktionshaus Rudolf Bangel ist aus Familienrücksichten in eine Gesellschaft mit beschränkter Haftung unter der Firma Rud. Bangel G. m. b. H. umgewandelt worden. Zu Geschäftsführern wurden bestellt die Herren: Ludwig Adolf, Gust. Adolf, Paul und Dr phil. Rudolf Bangel.

New York

Bei der Versteigerung gotischer Kunstwerke aus dem Besitz des Mr. Henry Lawrence in den

Die
Kunsthandlung Karl Haberstock, Berlin W 9
Bellevuestraße Nr. 15
sucht zu kaufen:
Gemälde großer Meister des 15. bis einschl. 19. Jahrhunderts, Gobelins, Porzellane, Silber, Kunstgewerbe, ganze Bibliotheken sowie erlesene Möbel des 18. Jahrhunderts
Für den Nachweis zahlt sie unter Zusicherung streng'ster Verschwiegenheit hohe Vermittlungsgebühren

Räumen der American Art Association in New York am 28. Januar wurde ein englisches Glasgemälde des 13. Jahrhunderts (30½ inches Höhe zu 31½ inches Breite), darstellend die Wurzel Jesse von Mr. A. P. Raymond für 70000 Dollar angekauft. W.

Neue Kataloge

Rudolf Bangel, G. m. b. H., Frankfurt a. M., Neue Börse. Katalog 1013. Gemälde alter und neuer Meister. Orientteppiche, Möbel, Ausgrabungen, europäisches und asiatisches Kunstgewerbe aus den Sammlungen von Freifrau Roeder v. Diersburg geb. Freiin v. Scherr-Thoß, der Hamburger Kunsthalle und anderem Besitz. Versteigerung vom 22.—25. Februar.

Glückselig & Wärndorfer, Wien IV, Mühlgasse 28—30. Auktionskatalog. Nachlaß János Graf Pálffy. I. Teil. Mobiliar, Bronzen, Skulpturen, Gemälde, Miniaturen aus der Zeit von 1780—1815.

Galerie Goyert, Köln, Drususgasse 5—7. Drittes Buch. M. Pechstein und Rudolf Belling.

Karl Ernst Henrici, Berlin W. 35, Lützowstr. 82. Versteigerung LXVII. Dekorative Kunstblätter. Versteigerung am 24. Februar. — Versteigerung LXVIII. Frühe französische Farbstiche, ehemals in fürstlichem Besitz. Versteigerung am 25. Februar.

Karl W. Hiersemann, Buchhändler und Antiquar, Leipzig, Königstraße 29. Katalog 484. Deutschland. Geschichte, Geographie, Ethnographie, Kulturgeschichte. I. Allgemeine Werke mit Hilfswissenschaften. Enthaltend die Bibliotheken des Prinzen Alexander von Hessen, des Grafen Axel v. Kalckreuth und des Militärfachschriftstellers Friedrich v. d. Wengen. — Katalog 487. Manuskripte vom Mittelalter bis zum 16. Jahrh. Einzelminiaturen, orientalische Manuskripte und Malereien mit zwölf Tafeln.

Max Perl, Berlin SW., Leipziger Str. 89. Auktion 78. Bibliophilie, Erstausgabe der modernen Literatur, eine umfangreiche Stefan George-Sammlung. Drucke berühmter neuer Pressen, Bibliotheks- und Mappenwerke, Kunstpublikationen, deutsche und ausländische Vorzugs- und Luxusdrucke mit Schmuck von zeitgenössischen Graphikern, Kunstgeschichte.

Dr. **Ignaz Schwarz,** Auktionsinstitut, Wien I, Habsburgergasse 3. Katalog der Versteigerung von österr. und Wiener typographischen Werken, Einzelansichten, Kostümwerken, Theatralia, seltenen Porträts u. a. am 1. März.

Galerie Walter Westhe'd, Elberfeld, Wall 14. Rheinische Graphiker Heft 1. Original-Radierungen von Wilhelm Hambüchen und August Kaul-Düsseldorf. M. 6.—.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone": BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Giselastraße 12 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE: Dr. Leo Balet, Blaricum, Nordholland / DÄNEMARK und SKANDINAVIEN: Dr. Alfred Gold, Charlottenlund (Danmark), Lindegaardsvej 44 / PARIS: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City

Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2 Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 5	10. März	Heft 5	4. März
„ 6	24. März	„ 6	18. März
„ 7	7. April	„ 7	1. April
„ 8	21. April	„ 8	15. April

Neue Kunst
Hans Goltz
München

Februar/März 1921
Alfred Kubin
Erste und einzige
Gesamt-Ausstellung

April
Alexander
Archipenko
Plastik

Marie Laurencin

Von H. v. WEDDERKOP
Mit 12 Abbildungen

Wenn ich ſchreibe, dieſe Frau hat Anmut, ſo tut der Begriff ſein übriges und läßt ſofort Ungebetenes herankommen, einen gewiſſen ungeſchlechtlichen Typus, der ſchenkt und doch leitet, der ſehr real vorhanden iſt, wenn auch bewundernd aufgelöſt durch Poeſie und für Bequeme blond iſt. Aber dieſe Malerin, da ſie wirklich eine Malerin iſt, nicht eine hiſtoriſche Berühmtheit, wie Roſa, auch nicht das ſagenhafte Malweib der Berge und des Meeres und der verſchwiegenen billigen Orte aus der zahlreichen Muſterkollektion iſt weit entfernt von jeglichem Typus. Sie hat ein negerhaftes Durcheinander von Haar, ſträhnig, nicht zu ondulieren, pudelhaft beſtenfalls, ſie hat beinahe die Augen, die ſie gerne haben möchte, nämlich in horizontaler Richtung lang geſtreckt und weit in die Schläfen hinein gebogen, iſt kurzſichtig, daher immer etwas angeſtrengt kuckend, und etwas ſchmerzlich unklar, auf keinen Fall irgendwie täuſchend oder Wonnen vorſpiegelnd, wie es die tauſende Frauenaugen tun, die für ſich und mangels Innenraumes ohne Funktion ſind. Weiter eine breite Stirn, die Albernheiten verbietet und in männliche Ausdrucksgebiete ſtrebt. Darüber alſo dieſes ſträhnige Negerhaar. Sehr gerade Naſe natürlich zu dieſer Stirn und dieſen breit gezogenen Augen und ein ziemlich unſinnlicher, aber ſenſibler Mund, etwas größer als ſie ihn nach ihren Bildern haben möchte. Entfernung von Mund bis Augen gibt etwas Pferdekopfmäßiges. Sonſt iſt nicht mehr viel zu ſagen; ihr Körper iſt luſtig und beweglich, aber doch gemeſſen in Bewegungen.

Weitere Eigentümlichkeit das Benehmen und das Äußere einer engliſchen Gouvernante; was die Hantierung mit dem Lorgnon nicht allein macht. Man kommt auf Worte wie Beſcheidenheit, Nüchternheit. Aber es iſt eine Glanzloſigkeit, Einfachheit, dadurch etwas Erzieheriſches, auch ſehr objektiv Aufnehmendes, kein Verdrängen, nichts Unternehmen, was vorzeitig oder unzeitgemäß Stellung oder eine Rolle nehmen hieße.

Trotzdem eine ſehr präziſe Eleganz der Toilette, damenhaft, abgeſchliffen, korrekt, weit entfernt von irgendwie betonter Individualität.

Sie reklamiert die dernière femme du XVIII. Auch das, wie ſo vieles bei ihr, wirkt komiſch, nicht der Sache nach, ſondern der Art nach, wie ſie es rein und feſt vertrauend vorbringt. Natürlich iſt etwas davon da, aber doch nur ein Schein, der vielleicht unweſentlich iſt. Vielleicht die Schärfe und Deutlichkeit Watteaus, bei ſeiner Süßigkeit, die deutlich gewordene reflektierte dünne Süßigkeit, das Gehaltene, nirgend noch Abgründe überdeckende, das Poſitive der Süßigkeit eines Moments. Aber es kommt dann anderes hinzu, eine Schärfe, Viſionäres, Reaktion auf das Durcheinander heutiger Umgebung und vergangener Erlebniſſe, ein Zerlegungsbedürfnis, das Herumangeln und Einfangenwollen abſolut unerreichbarer Dinge, das die Phantaſie ſomnambul ſchaffen läßt. Unglückliche Schwäche einer Zeit, die ſich Expreſſionismus nennt, heroiſch ſich abmühend, um die Sichtbarmachung unſichtbarer Welt.

Aber ſie macht ein Ende mit den Männchen und Weibchen, die Manet und Renoir auf ihre Art unbekümmert in einer Zeit malten, in der längſt andere Dinge und Bedürfniſſe wuchſen. Dauernd blamieren ſich Exponenten neuer Zeit, die heute verhimmelt werden durch Aufdeckungen abſcheulicher Jugendzeit. Und ſie gehören auch heute in die „Jugend", man braucht nur einige neuere Requiſiten beiſeite zu ſchieben. Derartiges hat es in der reinen Atmoſphäre Maries nie gegeben.

Sie hat keinen Lehrer gehabt, war Schüler der Akademie Humbert, konnte nicht einmal zeichnen, wurde nie korrigiert; vielleicht fand man ſie belanglos oder hoffnungslos.

Marie Laurencin. Das Mädchen mit dem weißen Hund und dem weißen Vogel. Ölgemälde. 1917. Rotterdam, Frau D. Schrijver.

Ermutigt wurde ſie durch Georges Braque, ſtellte zum erſtenmal 1906 in den „Indépendants" aus, machte Radierungen, malte Frauenköpfe, alles mit einem ſtarken Hang zum Archaiſtiſchen, das ihr Ausgangs- und Stützpunkt war.

1909 malte ſie ihr erſtes großes Bild: Guilleaume Apollinaire, Picaſſo und ſeine Freunde.

Sie lebt ein ruhiges Leben mit ihrer Mutter in ihrem ſehr franzöſiſchen Heim in Auteuil, ſpäter Paſſy, iſt keine femme à poudre.

Ein erſtes Erlebnis äußeren Ruhmes iſt Flechtheim, der ihr für 300 Francs die „Toilette des jeunes filles" abkauft. Sie ſagt ihm in Reinheit und Unkenntnis dieſes Käufers: „Vous allez vous ruiner, Monsieur." Flechtheim war damals Getreidehändler und auf Tour in Paris, wo er ſich bildete. Er überſtürzte dieſen Ankauf, indem er ſie zu einem Diner chic et voluptueux à la Junie einlud.

Weder war Picaſſo ihr Lehrer noch Matiſſe, d. h. ſie ging nicht zur Stunde. In Wirklichkeit verbindet dieſe drei ein Talent und die Zeit. Apollinaire nimmt ſie auf unter die peintres cubiſtes. Im Grunde haben ſich Picaſſo und die um ihn feſtgerannt. Das Weſentliche des Kubismus iſt unkubiſch. Was über die Fläche hinausragt, iſt

Marie Laurencin. Das Zebra. Ölgemälde. 1917.
New York, Muſeum.

experimentierend, ſich Stärken durch Übung, durch Weitergehen als geboten erſcheint, in weſentlichen Fällen Spielerei. Ein richtiges war das Fundament, das Picaſſo mit dem Inſtinkt ſeiner Begabung nie verließ, nämlich der Gegenſtand als Anfang und Ende, ein Kleiderhaken, Aſchenbecher, Violine. Picaſſo hat noch die Verbindung dorthin, er bekantete das Runde und nahm Ecken weg, ſchmückte den Gegenſtand kubiſtiſch aus, kurz, hantierte ſuchend, aber ſchließlich belanglos an ihm herum. Als Ganzes gab es in meiſten Fällen einen ſchauerlichen Tiefenunſinn, ein Gekrakel, indem die künſtleriſch bemühte Welt die neue Raummyſtik ſah. Zum Vergleich und Repouſſoir wurden findigſt vergangene Kunſtepochen herangeholt, nun war es auf einmal noch viel klarer.

Das Stereometriſche an Picaſſos Arbeiten iſt das Unweſentliche. Mit dieſer Manier zieht eine öde Feierlichkeit, ein ſüßes, verzücktes Schmollen der Welt gegenüber, Zurückgezogenheit aus der Lebendigkeit der Welt, in dies Oeuvre hinein. Aber immerhin machte er nicht den Fehler, von der Ideenwelt überwältigt in die Luft zu greifen.

Marie Laurencin. „La petite Orphée." Ölgemälde. 1918.
Düſſeldorf, Dr. Paul Deidmann.

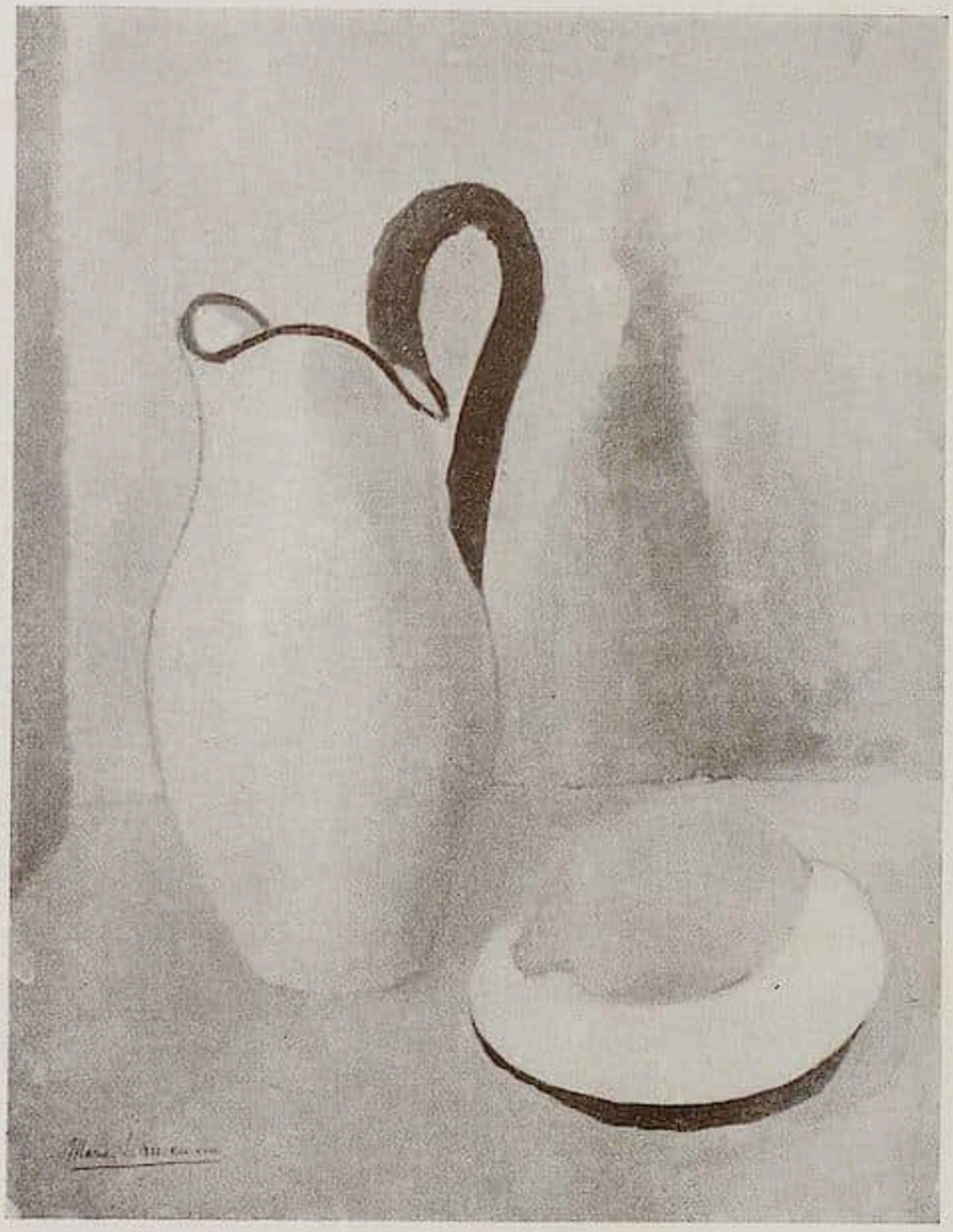
Das Weſentliche des Kubismus iſt, die Fläche hinzulegen, die Verhältniſſe der Flächen ſprechen zu laſſen, ganz reine Verhältnis-Wirkung mit einfachen Mitteln zu wollen. Das iſt ſein Anteil am neuen Sehen, nicht die Fingerübung der Verſchachtelung, in der Myſtik geſehen wird. Das Zweidimenſionale iſt das Neue, Verzicht auf die Perſpektive, lebendig gebliebene Dinge der Außenwelt. Denn der Kubismus war in faſt derſelben Stärke Ausdrucksmittel der alten Zeit geweſen, nur nicht in der Schärfe der abgeſetzten Flächen, nicht in der die geläufige und hergebrachte Wirklichkeit noch immer betonenden Rundung und Tiefe.

Typiſch die Welt zu geſtalten, das ſcheint in der Malerei ein Aufgeben der dritten Dimenſion vorauszuſetzen. Die Glätte des Nichtsſichereignens ſcheint notwendig, die Ausbreitung in der Fläche, die Überſichtlichkeit in Gemäßheit des Materials, der flachen Leinwand. Aber nicht das Leere und Luftloſe; das Wort abſtrakt dürfte nicht einmal fallen. Es iſt niemals von Künſtlern gebraucht und wird nie gebraucht werden. Man braucht ſich mit dieſem Wort für Erklärer nicht auseinanderzuſetzen.

Aus dem Impreſſionismus irrt auch Marie Laurencin in großem Bogen ab. Ihr Bild

Marie Laurencin. Die Gitarre. Ölgemälde. 1918.
Beſitz der Künſtlerin.

Marie Laurencin. Die Freundinnen. Ölgemälde. 1918.
Hamburg, Sammlung Flemming.



Marie Laurencin.

Stilleben. Ölgemälde. 1918.
Düſſeldorf, Galerie Flechtheim.

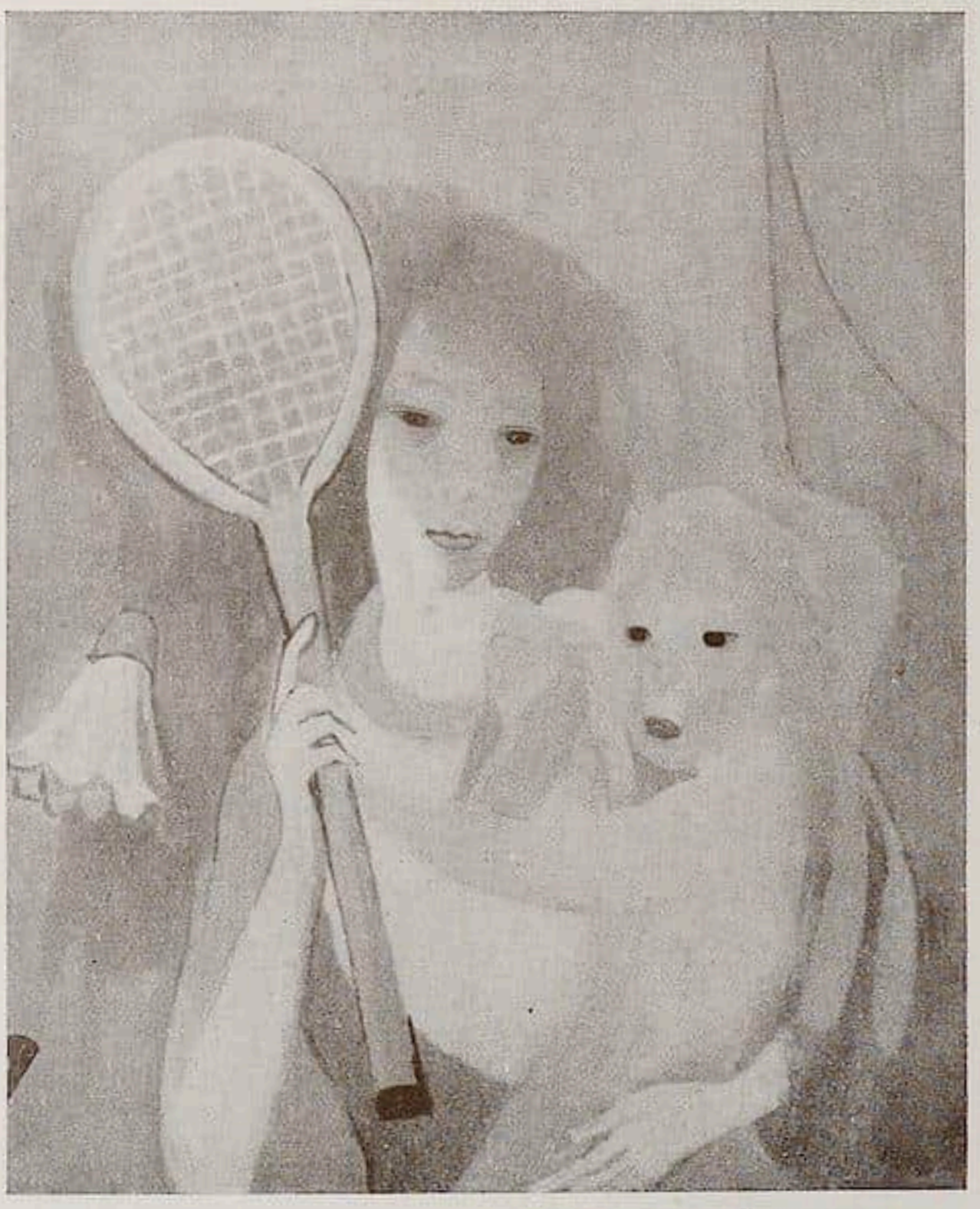
iſt ganz Struktur, eine Flächenkonſtruktion, in der in nuce alle neuen Stilelemente deutlich ſind. Grandioſer, aber auch enger führte Picaſſo neue Ideen durch, mit mehr Willen, mehr Loslöſung von ſich ſelbſt, ſeinen Schwächen, die ſeine Perſönlichkeit bedeuten. Er iſt immer nebenbei der anſchauliche Theoretiker, mit blauer Periode, kubiſtiſcher Periode, Zeiteinteilungen, die voneinander nichts mehr wiſſen wollen. Außer künſtleriſcher Gehalt iſt bei Picaſſo eine bewußte Sentimentalität, die die Form gefährdet, bei Marie Laurencin oft unbewußte Komik, die nicht ſtört, nur Menſchliches betont. Der Maler der Zeit iſt Matiſſe, der um ſich herum geſchehen und handeln läßt, aber ſich nicht einmiſcht, ſondern in der eigenen Sphäre ſich bewegt. Sein ſtarker viſueller Gehalt, nordiſch gefärbt und ungefeſſelt gegenüber der feſten Einſtellung des dunklen Spaniers, weiſt den Formmitteln ihre neue Bedeutung und Stellung zu, ohne ſeinen Bildern das kleine richtige bunte Leben zu nehmen. Es iſt Zimmerluft in einem Zimmer, Seeluft draußen, ſchöner ſtofflicher Schein, der von den Dingen ausgeht, deren Bedeutung erkannt iſt, die alſo beſtehen dürfen.

Marie Laurencin.

„J'aime les chiens; celui-ci est rose."
Ölgemälde. 1920. Genf, Sammlung Falk.

Marie Laurencin ſteht etwa zwiſchen beiden. Sie liebt es, den Geſichtern alles Perſönliche zu nehmen, fühlt ſich hingezogen zur ewigen Wiederholung einer ruhigen, ihr genehmen Welt, vielleicht ähnlich wie Ägypter fühlten. Sie läßt ihre Mädchenleiber erſtarren. Überall ſind dieſe Mädchen mit Arabesken behaftet, geformt aus Schürzen, Händen, Haarſchleifen, Knoten, die den letzten Reſt ihrer an ſich ſchon gemeſſenen und zagen Freude erſticken ſollen. Aber ſie geht nie unorganiſch von einer blauen, menſchlich flachen Periode zu einer Vorangegangenes negierenden Art über. Sie nimmt die Mittel, wie Matiſſe, läßt nichts geſchehen, aber will Leben zum Greifen. Doch beachtet ſie die Materie nicht in dem Maße wie Matiſſe, aber ſie überſteigert, vergewaltigt und bricht ſie auch nicht wie Picaſſo.

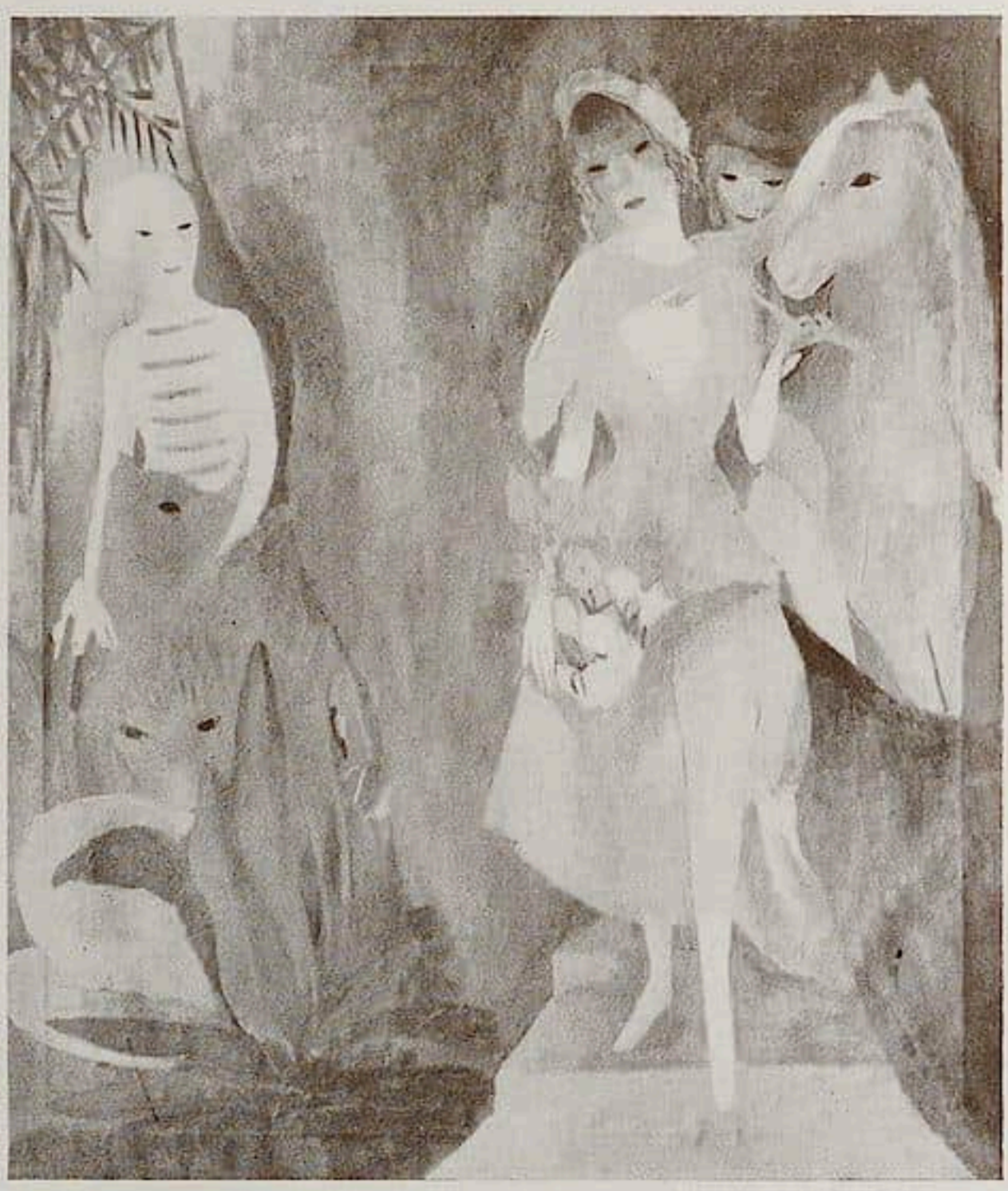
Was ſie dem Gegenſtand entzieht an Leben, gibt ſie in die Farbe hinein. Dieſe iſt höchſt perſönlich, ohne irgend eine Konzeſſion an das Nivellierende der Zeit. Sie liebt die zarteſten Nuancen des Grau. Dafür hat ſie eine Schwäche, die faſt affektiert erſcheint, die ſie, Gott ſei Dank, nicht überwinden kann. Sie ſieht erſt auf Grau ein Roſa oder Hellblau.



Marie Laurencin. Frau und Kind. Ölgemälde. 1920.
Paris, Galerie Rosenberg.

Aber alles wird korrigiert durch ein weibliches Temperament, das nicht einen Augenblick der durch die Geschichte geläufigen Versuchung verfällt, männisch zu sein, eventuell alles über den Haufen wirft, einer Laune zuliebe, einer zufälligen Einstellung, die gefällt, die behandelt wird wie ein petit Chéri. Französische Frauen mag man mit Gründen und dann mit Beschimpfungen belegen, man wird nicht erreichen, was die deutsche Frau einem absieht, bevor es geäußert wird.

Derartiges Verweilen an kleinen Punkten wird in das allgemeine große Geschehen eingereiht, weil es künstlerisch relevant ist. Deshalb fallen die kleinen Momente, bei denen oft, roh gesprochen, Eigensinn oder irgendein Grammgefühlchen spricht, nicht erinnerungslos unter den Tisch. Dieses Wertlegen auf despotisch-weibliches ist an sich so wenig wünschenswert wie möglich, denn es soll ja nichts Hartes, Geschlossen-abwehrendes entstehen, sondern ein Zugängliches, das sich beugt und kein Objekt für die Mittel einer Kritik ist, die dem männlichen Werke gegenüber operiert, das die Kritik besiegt, wie eine Frau mit ihren Mitteln Gründe erstickt. Künstlerisch-unkünstlerisch: Diese Mittel sind da, sie überzeugen nur dann nicht, wenn das Objekt nicht will oder geschwächt ist.



Marie Laurencin. „Le Zephyre." Ölgemälde. 1920.
Paris, Galerie Rosenberg.

Verdrossenheit, Erstaunen, vielmehr ahurissement, komisches Betroffensein, trauriges Schönsein edler, ein einziges Mal existeirender Frauen, gehaltene Lustigkeit, Zusammenfassung von Menschen (Fräuleins) und Tieren (besonders Hunden) zu zeitloser Bewegungsharmonie, mystische Vereinigung von Frauen und Pferdeköpfen mit langwallender Mähne, oben aufgetürmt, oder ein Verweilen auf Grenzgebieten zwischen Menschen- und Tierwelt, Loslösen von menschlicher Gegebenheit, unbewußtes völliges Entgleiten ins Animalische, das sind Themen, die variiert werden.

Sie hat Tierperioden in ihrem Leben hinter sich, die époque Poussiquette, époque chat de gouttière (weiß und schwarz, tête fardée) époque Coco (ein chien Marin) und die époque sans animaux (Zeit der Heirat). Hunde bevorzugt, weil edler und selbstloser.

Menschen sind gleichgültig, Künstler überflüssig. Je préfère la société d'un marchand d'esclave (Kunsthändler) à la société des peintres, sagt sie. Da man ja diese letzteren stets nur in Erholungspausen sieht und in zweitrangigem Zustand. Eine künstlerische Atmosphäre bedrückt sie. Die Atmosphäre eines Zimmers, in dem Kunstwerke still für sich hinwirken, schneidet ihr das eigene Wirken ab. Museen eine halbe Stunde, und keine Meisterwerke. Lieblingsmeister sind gewisse peintres inconnus.

Marie Laurencin. Der Zirkus. Aquarell. 1919.
Paris, Mme. André-Groult.

Sie liebt die Menſchengemeinde ſouverän und einfach, verarbeitet den großen Teig, wie es ihrem kleinen zufälligen Bedürfnis für den Zweck des tauſendfältigen Augenblicks paßt. Die Komik der Geſellſchaft in Deutſchland ſieht ſie und erfaßt ohne weiteres die Belangloſigkeit ihrer Einteilung. Wenn eingeteilt werden muß, exiſtieren für ſie: les nobles, grandes cheminées, petites cheminées und les ouvriers (letztere repräſentiert durch die Ulanen Wilhelm und Auguſt, die Flechtheim aus dem Kriege herausgenommen und als Packer und Aufpaſſer angeſtellt hat).

Was der bewußte Expreſſioniſt (auf Taille) gelernt hat, macht ſie ſchlechthin: die Verarbeitung der Vielfältigkeit zu einem Typus, der mit keiner einzelnen Erſcheinung mehr alleinigen Zuſammenhang hat, ſondern deſſen Erzeugung in ihre Hand gegeben iſt. Es werden vegetabile, animaliſche Menſchen, die nicht mehr Recht erhalten als Tiere, Pflanzen und andere Geſchöpfe. Wie ſie Tiere liebt, ſo malt ſie ſie, mit viel

Marie Laurencin. Zirkusmädel. Paſtell. 1920.
Barmen, Privatbeſitz.

Mitgefühl ſich niederkniend voller Diskretion, ganz hingegeben, der Vernunft und ihrer Schadhaftigkeit entäußert. Keine Originalität wird geſucht und wert gefunden, nichts was, unwürdig eines Tieres und ſeines ſittlichen Tierernſtes, nur eine Beluſtigung für Menſchen bildet, die allein ihren dürren Maßſtab kennen. Alſo weniger das, was etwa Renée Sintenis gibt, Einzelzüge, die der Tierwelt eigentlich nicht angehören, alſo eine Scheidung machen zwiſchen Form und Tierwelt. Das iſt das Animaliſche, was ſie beherrſcht, nicht das Weibliche, das andere allein beſtimmt. Rein weiblich iſt ſie durchaus nicht, ſondern ebenſo vegetabil oder animaliſch, ausſchaltend Tier und Pflanze gegenüber aller und jeder Entwürdigung durch Sentimentalität, wie ſie dem Deutſchen ſeine Dichter vermitteln, ſondern pflegſam für dieſe Geſchöpfe, deren Bedeutung für unſere Tage einer völlig abgenutzten Menſchheit ſie inſtinktiv erkennt. Es iſt alſo viel-

leicht ein kleines Gebiet, in dem ſie ſich zu Hauſe fühlt, aber ſie lebt darin ſehr intenſiv und ſchließt alles Fremde ohne Erklärung und ſelbſtverſtändlich aus.

Sie würde jeden Eindringling in das Gebiet ihres Weſens ſehr erſtaunt anſehen und würde, während er ſie mit dem Schatz ſeiner Begriffe ohne weiteres beherrſchen, einteilen, feſtlegen möchte, gerade ihn rätſelhaft machen. Es iſt ein Komplex, der, da er mit allen Eigenſchaften einer Franzöſin ausgeſtattet iſt, zunächſt ſchon deshalb nur als „Franzöſin" begriffen wird, alſo mit den Mitteln der Literatur, 14 Tage Paris, eventuell Nationalgefühl (Gemütlichkeit, Regelmäßigkeit, Syſtematik — gegen das Welſche). Aber dieſe Franzöſin glaubt an Gott und die Jungfrau, liebt den ihr angetrauten Mann, den ſie nicht verſpottet haben will, ſie liebt Nietzſche und die Hunde, mag keine Maler und künſtleriſches Milieu, kurz iſt ein Muſterbeiſpiel, wie jemand ein einheitlicher Menſch nur dann iſt, wenn er mit keinerlei Syſtem begriffen werden kann.

Marie Laurencin.
Die Violine. Ölgemälde. 1920.
Paris, Sammlung Prinzeſſin Murat.

DER KUNSTSAMMLER
Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Landolin Ohmacht in Hamburg

Mit 8 Abbildungen

Von WALTER H. DAMMANN

(Fortsetzung aus Heft 1.)

Außer den Frauenbildnissen nennt der Domherr als Hamburger Arbeiten Ohmachts nur eine Kinderbüste, die sich noch nicht wiedergefunden hat und die Klopstockbilder, deren es begreiflicherweise eine ganze Anzahl gegeben hat, besonders einen „7 Zoll hohen Kopf" des Dichters, den man, dem Zusammenhang nach, wohl als ein vollrundes Bildwerk, nach heutigem Maß 17 cm hoch, zu denken hat. Die Klopstockbüste im Besitze des hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe mißt nur 12,5 cm, ist also nicht die von Meyer erwähnte. Daß es sich dennoch um ein Werk Ohmachts handelt, ist durch zwei Umstände gesichert: sie stammt aus dem Besitze der Familie van Winthem und damit aus dem der zweiten Frau des mit Ohmacht befreundeten Dichters, und sie ist, nach der Rohrschen Beschreibung zu urteilen, zwar nicht ganz so groß, sonst aber Zug für Zug wie die Klopstockbüste, die sich im Besitz der Familie Horning in Straßburg befindet. Die Verbindung zwischen Hamburg und Straßburg gibt eben nur Ohmacht selbst. Rohr erwähnt auch ausdrücklich eine Ausfertigung der Büste, die Ohmacht für sich behalten habe — wohl die Horningsche. Die bei Meyer genannte könnte dagegen diejenige gewesen sein, die nach Rohr von einem Mitglied des dänischen Königshauses erworben wurde. Wahrscheinlich wäre sie in irgendeinem der seeländischen Schlösser oder Museen noch aufzufinden.

Der Klopstockkopf, der unserem Museum von freigebiger Hand geschenkt wurde, ist ebenfalls von Marmor (nicht von Alabaster). Über eckigem Brustausschnitt, ohne Gewandandeutung, streckt sich das aufgerichtete kahle Seherhaupt ein wenig vor, auf greisenhaft sehnigem Halse, der rechts unter dem Kiefer eine chirurgische Narbe erkennen läßt. Die Brauen sind über der Nasenwurzel zusammengezogen. Die blicklosen Augen sind mit Anstrengung weit geöffnet; schon Melchior wußte, daß dadurch der Anschein von Gottesbegeisterung und jene „Erhabenheit", um die es ihm besonders zu tun war, in ein Bildnis hinein kommt; die Justus- und Schwalbbilder wenden dasselbe Kunstmittel an. Der Mund ist klein geworden; die eingesunkene Oberlippe von Falten umzogen. Die nur angedeutete Hauterschlaffung und der ungleiche Kopfbau beeinträchtigen nicht das Milde, Abgeklärte, das von diesem Antlitz leuchtet — trotz der Kümmernisse, von denen es weiß.

Nach diesem Werk hat Schadow seine Klopstockbüste für die Regensburger Walhalla geschaffen.

Die drei hochovalen männlichen Reliefbildnisse von Ohmacht — alle drei Alabaster, nicht Marmor — sämtlich vom Künstler mit seinem Namen bezeichnet, hat das Hamburger Museum von Hamburger Vorbesitzern erworben. Die Vermutung, daß auf ihnen

Hamburger dargeſtellt ſeien, iſt naheliegend. Der verſtorbene Hamburgenſienkenner Nathanſen hat für das eine der drei Werke den Namen: Senator Joh. Schulte, 1751 bis 1817, vorgeſchlagen. Es iſt das nach links gewendete Bruſtprofil eines bartloſen Mannes mit Zopffriſur und Lockenwulſt über dem Ohr, in der Tracht der 1790er Jahre. Knopfrock mit hohem, umgelegtem Kragen, darunter ausgeſchnittene Weſte und hoher Hemdkragen, um den ein Halstuch in der Art des ſogen. Schifferknotens geknüpft iſt. Der Blick iſt ſtreng nach vorn gerichtet, die Naſe ſpringt energiſch gebogen heraus, die Unterlippe hängt ein wenig vor. Wange und Unterkinn laſſen auf ein volles, vielleicht etwas fettes Geſicht ſchließen. Das Bild iſt 10 cm hoch. Die Bezeichnung „Ohmacht" iſt rechts hinter dem Manne in lotrechter Schriftzeile eingeritzt. Das Relief iſt am Armanſatz ziemlich hoch, aber — im Gegenſatz zu dem Schwalbſchen und einem noch zu beſprechenden Bildnis — in ſtrengem Reliefſtil gearbeitet.

Iſt das nun wirklich Senator Schulte?

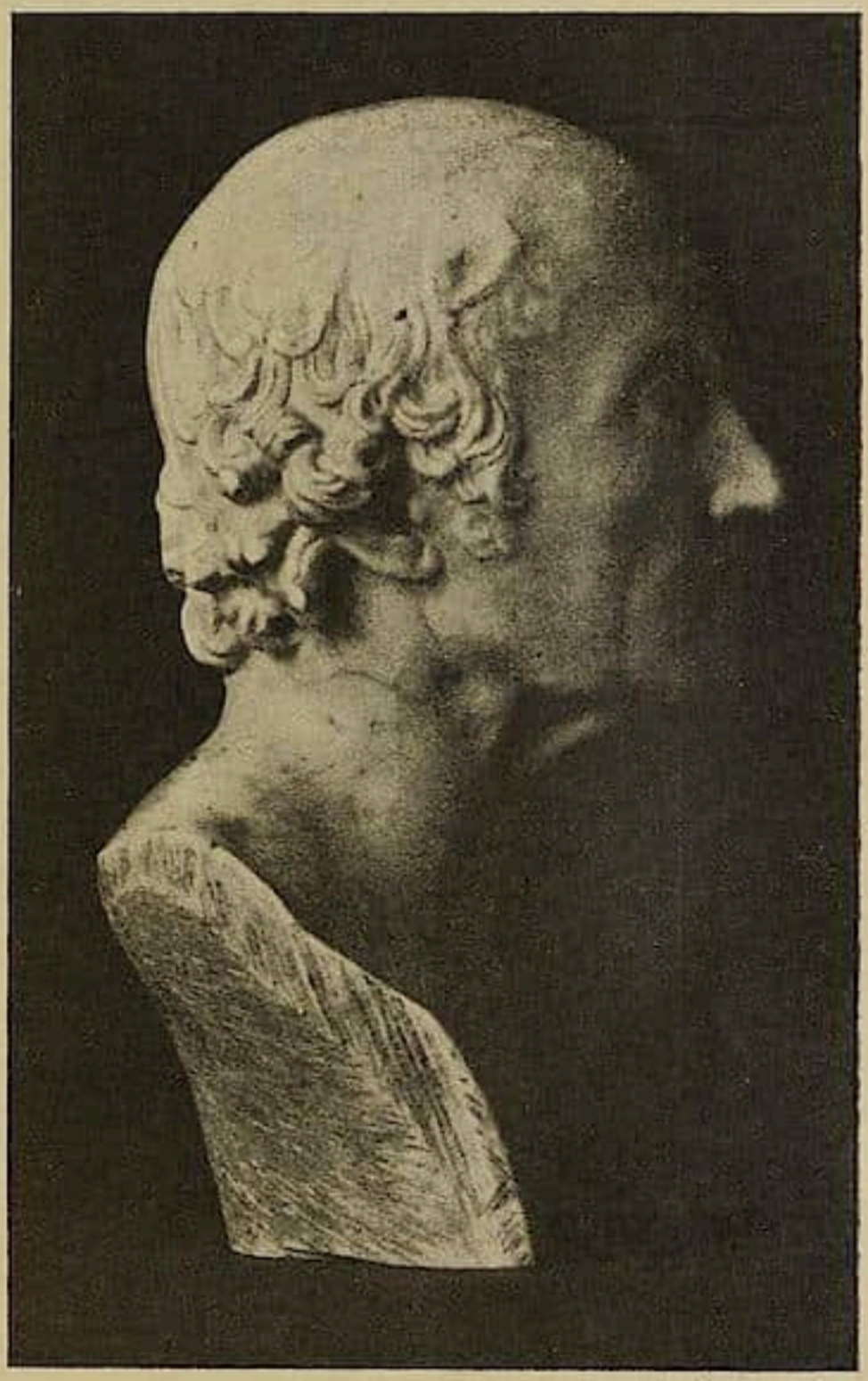
Kein Zweifel: der Künſtler hat den Mann ſo wirklichkeitgetreu dargeſtellt, wie es ihm nur irgend möglich war. Hier iſt nichts von Klaſſizität, ſondern nur fügſame Naturbeobachtung. Ein Mann, deſſen geradſinnige Rechtlichkeit nie der zarteſte Schatten treffen kann; der ſcharf und klar zu denken pflegt; deſſen Wort und Gehaben vielleicht etwas trocken, etwas ſpröde ſcheint — ein Mann, in deſſen Leben Zahlen und Akten eine nicht unbeträchliche Rolle ſpielen.

Vom Senator Schulte habe ich nur ein einziges Bildnis auftreiben können: das von C. Kieſel lithographierte in der Sammlung „Hamburgs denkwürdige Männer", die Charles Fuchs 1840 herausgab. Die Profilſtellung des bartloſen Kopfes iſt die gleiche, wie auf Ohmachts Relief; ſonſt iſt keine Ähnlichkeit nachzuweiſen. Und während wir beim Vergleich der Frauenbildniſſe die charakterliche Beſtimmtheit nicht auf ſeiten Ohmachts finden konnten, iſt hier das Verhältnis umgekehrt. Ohmachts ſogen. „Johann Schulte" iſt, wie übrigens auch das Klopſtockbildnis, ein Werk eindringlichſter Gewiſſenhaftigkeit. Der Kieſelſche Schulte zeigt ein flaues, unentſchiedenes Bildnis, als wäre es aus dem Kopfe, allenfalls aus mattgewordenem Gedächtnis gearbeitet. Es iſt eins der ſchwächſten der ganzen Reihe. Worauf mag Herr Nathanſen ſeine Namengebung des Ohmachtſtückes gegründet haben? Da er den 1817 verſtorbenen Schulte ſchwerlich gekannt haben wird, iſt die Vermutung nicht abzuweiſen, er habe an dies Kieſelſche Bild gedacht. Aber dann wäre ſeine Bezeichnung unbedingt abzulehnen. Das Relief des Muſeums würde wieder namenlos und damit leider auch die Meißner Porzellannachbildung, die ſich ebenfalls in unſerer Sammlung vorfindet.

Reich an ungelöſten Fragen ſind auch die beiden letzten Ohmachtwerke, die heute zur Betrachtung ſtehen.

In die Innenhöhlung eines aufrechten, reichlich 13 cm hohen Halbellipſoïds hinein iſt das dreiviertel abgekehrte, vollplaſtiſche Bruſtbild eines älteren, bartloſen Mannes, der ſeine rechte Geſichtshälfte zeigt, ſo hineingearbeitet, daß die Grundfläche unvermittelt gegen die hintere Kopfhälfte anſchneidet. Die untere Büſtenbegrenzung würde ungefähr ein Zirkelſchlag liefern, der durch die Schulterkugeln ginge. Die Unterfläche der Büſte tritt nur als ſchmaler Streifen vor und iſt nach der Bildtiefe zu leicht geriefelt. Darunter, aber noch auf der Ellipſoïdfläche, ſteht eingeritzt: „Ohmacht f." in lateiniſcher Kurſive. Unter dem Ausſchnitt der zweireihigen Weſte kommt der loſe Rand des Hemdes zum Vorſchein, den faltigen Hals und einen Teil der Bruſt — ein wenig J. J. Rouſſeau! — freilaſſend. Vom dünnen Rock iſt nicht viel zu ſehen; der Schnitt ſcheint ungefähr der einer „Schaube" zu ſein. — Der Mann trägt das Haar ſchlicht, etwas wirr, im Nacken ein wenig gelockt. Die Stirn iſt durch Horizontalfurche zweigeteilt; über der Naſe

leichte Steilfalten. Die Augen liegen tief, mit leidendem Ausdruck. Pupille und Blickſpiegel ſind plaſtiſch angedeutet, was bei Ohmacht nur ausnahmweiſe vorkommt. Der Wangenſack, der ſich vom Naſenſattel her um die Mundwinkel herumzieht, iſt ſtark ausgebildet. Der dünne und nicht ſehr breite Mund iſt in der Mitte ganz leicht geöffnet, ſo daß die Unterlippe etwas vorkommt. Die Mundlinie verläuft auffallend wellig; die Mittelſpalte der Unterlippe iſt ſtark ausgebildet; die zahlreichen Vertikalfalten an beiden Lippen geben dem ganzen Geſicht einen ſehr ungewöhnlichen, höchſt perſönlichen Ausdruck: etwas von wohlwollender Ablehnung, von abgeklärter Relativitäterkenntnis, die der Durchſchnittpſychologe, der das Wiſſen um Leid in dieſem Antlitz nicht ſieht, als Herzenskälte empfindet — kurz, das Charakterbild iſt ſo, daß die Vermutung, es ſei der Domherr Meyer dargeſtellt, begreiflich erſcheint, ſolange man nur an ſeine Schriften denkt. Aber es ſind mehrere gute Bildniſſe des Domherrn vorhanden — er ſah ganz anders aus. Wer alſo kann es ſein? Zweifellos nur eine im damaligen Hamburg nicht alltäglich wirkende Perſönlichkeit; zweifellos jemand, den Ohmacht mit beſonderer Eindringlichkeit ſtudierte, oder aus großer Herzensnähe genau kannte. Man könnte wohl an Büſch denken; aber auch der hatte mit unſerem Unbekannten nur wenig Ähnlichkeit . . . Um es gleich herauszuſagen: es ſcheint, als hätten wir in dieſem Bilde Ohmacht ſelbſt vor uns. Die halsfreie Tracht mit dem kittelartigen Überrock entſpräche dem Werkanzug des Meiſters. Die Geſichtsähnlichkeit konnte bisher nur mit dem Ohmachtbildnis in Rohrs Schrift verglichen werden; es reproduziert einen Steindruck, deſſen Urheber Rohr nicht nennt; er iſt wohl unter den Ohmachtporträtiſten zu ſuchen, die er auf S. 35 nennt: Beyer, Flaxland oder Simon. Der Mann der Lithographie iſt derber, bäuriſcher, man möchte ſagen: borſtiger, als der unſeres Bildes. Aber wichtige Züge ſind zweifellos gleich: die Kopfform, das Verhältnis von Geſichtshöhe zu Stirnhöhe, die Haartracht, die Wangenform; die Naſe der Lithographie iſt dicker, unförmlicher, aber oben genau ſo angeſetzt. Völlig gleich ſind die eigenartig geformte linke Braue und vor allem der ganz ungewöhnliche, entſcheidend charaktergebende Mund. Am Straßburger Schloßmuſeum ſteht eine Marmorbüſte Ohmachts, die ſein Schüler Graß anfertigte. Dieſe müßte mit unſerem Bildwerk verglichen werden.



Landolin Ohmacht. Klopſtockbüſte. Marmor.
Hamburgiſches Muſeum für Kunſt und Gewerbe.

Landolin Ohmacht. Selbſtbildnis? Alabaſter.
Hamburgiſches Muſeum für Kunſt und Gewerbe.

Bis dahin bleibt die Vermutung noch unſicher[1]. Sollte ſie ſich beſtätigen, ſo wäre das Werk ſelbſtverſtändlich nicht ſchon in Hamburg angefertigt, da Ohmacht in der Mitte der Dreißiger ſtand, als er in Hamburg lebte. Daß das Stück aus Hamburger Beſitz ſtammt, wäre angeſichts der Verehrung, die er hier fand, leicht genug erklärlich. Noch einmal denkt man an den Domherrn und ſeine Sammlung. — Sei es erlaubt, hier ſogleich eine andere Vermutung anzureihen.

Das zuletzt erworbene Ohmachtwerk des Muſeums iſt ein aufrechtes Oval, mit flachem Grund, 8,5 cm hoch. Hier iſt in ſtrengem Profil und Reliefſtil ein bartloſer Mann, unbeſtimmten Alters, aber jugendlichen Ausſehens, mit leichtgelocktem Langhaar, nach rechts blickend, dargeſtellt. Hinter ſeinem Nacken iſt in aufrechter Schriftzeile eingeritzt: *ΩMAXT.* Der Büſtenabſchnitt verläuft ähnlich wie bei dem letztbeſchriebenen Stück. Die Bruſt iſt nackt, die Schulter bedeckt ein kittelartiges Gewand, wie das des mutmaßlichen Selbſtbildniſſes. Wie dort iſt die Unterfläche des Büſtenabſchnittes geriefelt. Aus den jugendlichen Geſichtsformen leuchtet eine überlegene Heiterkeit, die von ſchier unirdiſcher Ausgeglichenheit und Geſundheit zu zeugen ſcheint, aber auch ſoviel Erfahrung und Weisheit, wie es ſich mit dem ſcheinbaren Alter des Dargeſtellten kaum verträgt. Wenn man dies Werkchen mit der Klopſtockbüſte, mit dem ſog. Senator Schulte und

[1] Ein während der Drucklegung von Herrn Konſervator Hans Haug in Straßburg freundlichſt überſandtes Photogramm der Graßbüſte ſcheint die Vermutung in einigen Zügen zu beſtätigen. Als Aufnahme in Stirnſtellung geſtattet es keine endgültige Entſcheidung.

mit dem mutmaßlichen Selbſtbildnis vergleicht, befeſtigt ſich mehr und mehr die Überzeugung, der Künſtler habe ſich bewußt die Aufgabe vorgeſetzt, eine gereifte, vielleicht ſchon gealterte Perſönlichkeit ſo darzuſtellen, daß gleichſam ihre „Idee" zu ſehen ſei: der Menſch im Vollgenuß ſeiner körperlichen und ſeeliſchen Kräfte, im Zuſtand völliger Ausgeglichenheit, auf einer Lebensſtufe, die die Mängel und Trübungen der Jugend nicht mehr, die Gebrechen des Alters noch nicht hat — etwa ſo, wie die Ägypter das Idealbild ihrer Verſtorbenen in den Kammern der Maſtabas und Pyramiden aufzurichten pflegten: das war die Form des Menſchen, die „verewigt" werden ſollte. Daß eine ſolche, in Wahrheit idealiſtiſche Aufgabe nicht außerhalb des Ohmachtſchen Gedankenkreiſes liegt, machen ſchon die Frauenbildniſſe, die wir kennen lernten, glaubhaft, und ſeine ganze Lebens- und Werkgeſchichte beſtätigt es. Wir wiſſen, daß er ſeines Lehrers Melchior „Verſuch über das ſichtbar Erhabene in der bildenden Kunſt" ſich zur Richtſchnur dienen ließ. Bei der Erörterung, wie menſchliche Geſtalten darzuſtellen ſeien, ſpricht Melchior vom Alter überhaupt nicht; alles, was er über Kleidung, Bewegung, körperliche Größe, Stärke, Geiſtesruhe, Ernſt, Kühnheit uſw. zu ſagen hat, iſt überhaupt nur auf das Alter ungehemmter Vollentfaltung anwendbar. Und ſelbſt bei den Darſtellungen Gottes, der doch ſchon ſeit langer Zeit in der allgemeinen Vorſtellung als Greis erſcheint, lehnt er das Alter mit großer Entſchiedenheit ab: „Gott iſt ewig und unveränderlich; des Alters Schnee fällt nie auf ſeine Haare, noch entblößt das Alter ſeinen Scheitel, und weder Runzeln noch Gram verfinſtern ſeine hohe Gottes-Stirn, den Sitz der allgenugſamen Ruhe; die Schwäche, die Krankheiten, der grauenvolle Tod und Ewigkeiten ſchwinden in Ehrfurcht für den Allgewaltigen ſchaudernd vorbei". (Rohr, 163.) Es iſt durchaus nicht unchriſtlich, wenn Ohmacht auch den unſterblichen Teil des Menſchenweſens mit dem Scheine unvergänglicher Lebenskraft ſchmückt. — Hier haben wir, was ſeine Zeitgenoſſen, die einen rühmend, andere mit Tadel, das „Idealiſieren", das „Schönmachen" nannten. Man darf einem Ohmacht wohl zutrauen, daß es ſich dabei nicht um bloße Retuſchen zum Zwecke der gefälligen Hübſchheit handelte.

Landolin Ohmacht.
Selbſtbildnis? Alabaſter.
Hamburgiſches Muſeum für Kunſt und Gewerbe.

Soweit ſind wir noch frei von Rätſeln und Vermutungen. Aber auch hier: wer iſt das? Wenn man weiß, wie ſicher und eindringlich Ohmacht ein Antlitz der Natur nachzuſchaffen vermag, wenn er will; und wenn man andrerſeits die Rückſichtloſigkeit bedenkt, mit der er ſich bei den Frauenbildniſſen faſt ganz über die Ähnlichkeitforderung hinwegſetzte, ſo kommt man dazu, den Grad von Ähnlichkeit, der zwiſchen den beiden letztbeſchriebenen Wer-

Landolin Ohmacht. Idealiſiertes Selbſtbildnis? Alabaſter.
Hamburgiſches Muſeum für Kunſt und Gewerbe.

ken zutage tritt, mit Aufmerkſamkeit zu beachten. Gewiß: die Abweichungen ſind augenfällig; vor allem bei der ſo ſehr ins Elegante geſpitzten Naſe. Aber wenn man das Dreiviertelrelief ſoweit dreht, bis man die reine Profilanſicht erhält, ſo findet man leicht, daß alle Schädelmaße übereinſtimmen, daß das Auge auf beiden Bildern dieſelbe Lage hat, daß die Wangenform die gleiche iſt, daß der Mund des Dreiviertelbildes bei angezogener Unterlippe ausſehen muß, wie der des Profilſtückes; daß endlich der beſondere, ſehr deutlich ſprechende Ausdruck, der Auge und Mund umſpielt, bei den Geſichtern gemeinſam iſt. Und jetzt darf man ſich auch wieder der gemeinſamen Äußerlichkeiten, die an ſich zufällig ſein könnten, erinnern: des dünnen, werkkittelartigen Gewandſtückes und der Riefelung. — Aber mehr als eine neue Frage iſt mit alldem doch noch nicht gewonnen: iſt etwa auch das Profilrelief, das im Sinne des Klaſſizismus edelſte aller uns bekannten Hamburger Ohmacht-Werke, ein — Selbſtbildnis?

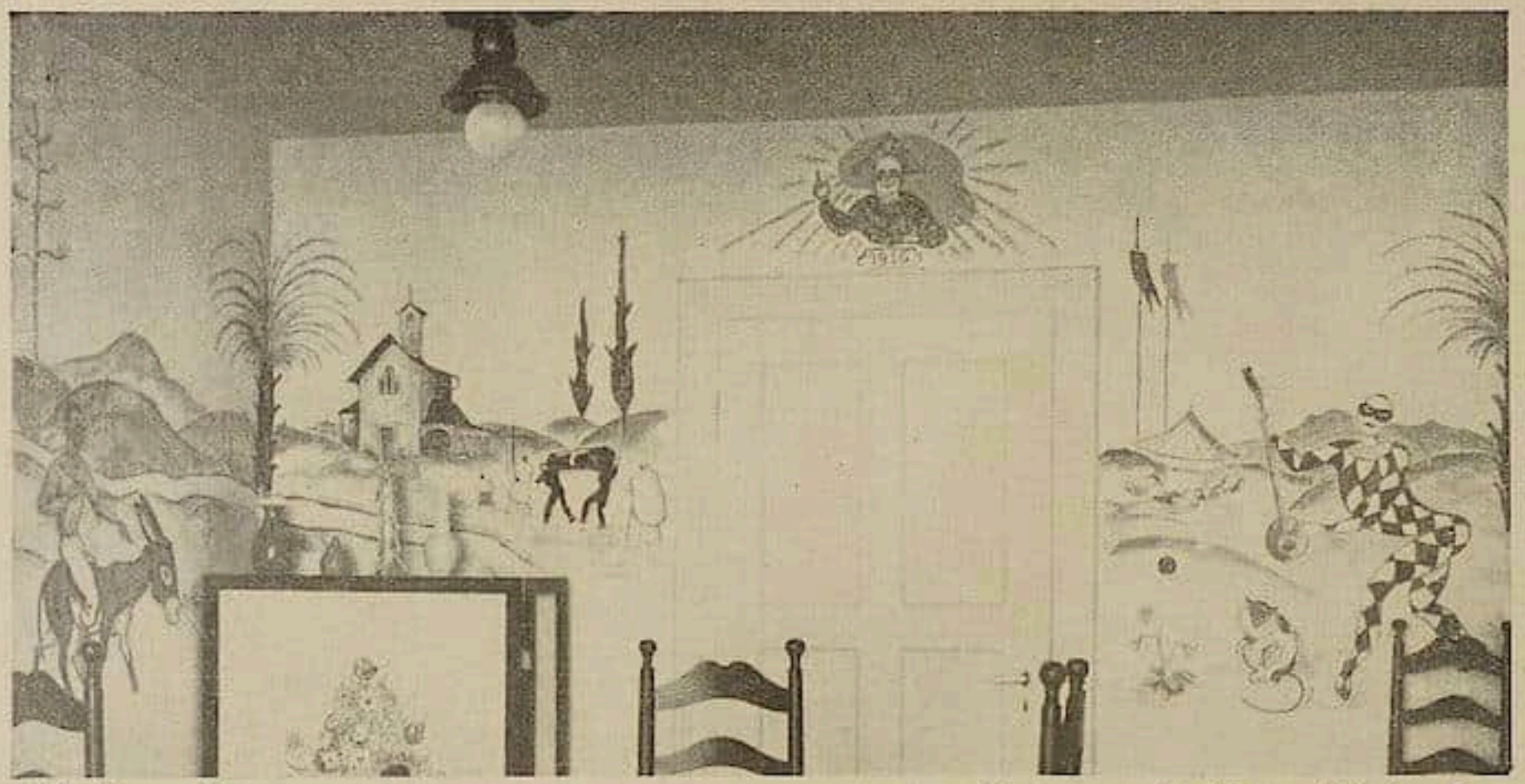
Vergängliche Schönheit

Von W. MÜLLER-WULCKOW

Mit 3 Abbildungen nach Wandbildern Richard Seewalds

Ehrfurcht vor künſtleriſchen Werten iſt ein Zeichen geiſtiger Kultur, ſofern ſich dieſe Einſtellung auf den ſeeliſchen Gehalt bezieht. Nur zu häufig wird jedoch eine Pietät damit verwechſelt, die allein auf den materiellen Beſitz gerichtet iſt. Und dafür gilt das Paradoxon, daß Pietät im umgekehrten Verhältnis ſteht zur künſtleriſchen Potenz, ſoweit dieſe Geſtaltungswillen vorausſetzt und unter jener allein das Bewahrenwollen verſtanden werden kann. Zeiten nämlich, die wirklich von künſtleriſcher Triebkraft beſeelt ſind, müſſen vorhandenen Beſitz um ſo mehr zu vernichten bereit ſein, als ſie die Fähigkeit in ſich ſpüren, Wertvolleres, Geltungsreicheres an die Stelle zu ſetzen. Denn immer verdrängt mit Naturgeſetzlichkeit das in Neubildung Begriffene ein im Abſterben Befindliches. Darüber zu zetern iſt ein Zeichen mangelnden Zutrauens und überhandnehmender Reſignation. Ein Geſetz von der Konſtanz geiſtiger Intenſität ſcheint auch hier das Ausmaß der Möglichkeiten zu regulieren. Durch die Geſchichte der Menſchheit flutet offenbar nach ewigen Rhythmen ein An- und Abſchwellen beider Äußerungsformen: Geſtalterſehnſucht und Erhaltungsſorge, Vernichtungstrieb und Sträuben gegen die Zerſtörung. Höhepunkte des Schaffens ſowohl wie Epochen der Beſitzesſicherheit werden ſich ihrer Einſeitigkeit kaum bewußt. Tragiſch wirken nur die Wandlungen des Übergangs: ſei es, daß die Schaffenskraft nachläßt, aber die Bereitſchaft zum Drangeben des Vorhandenen noch fortdauert, ſei es, daß die Zähigkeit im Feſthalten einem Willen zur Umwertung im Wege ſteht. Anfang und Ende des 19. Jahrhunderts ſind ſolche Zeitſpannen, in denen eine Unausgeglichenheit dieſer Art beſonders deutlich zutage trat. Was iſt nicht nach der franzöſiſchen Revolution alles zerſtört worden, ohne daß es durch Gleichwertiges erſetzt werden konnte. Und zwar geſchah es in einer Überkreuzung und einem Auspendeln weiterer Gegenſatzpaare: in der Hoffnung, Letztvergangenes umbilden zu können, wurden die Formen des 18. Jahrhunderts vernichtet,

Rich. Seewald. Wandbilder in der früheren Wohnung des Künſtlers.



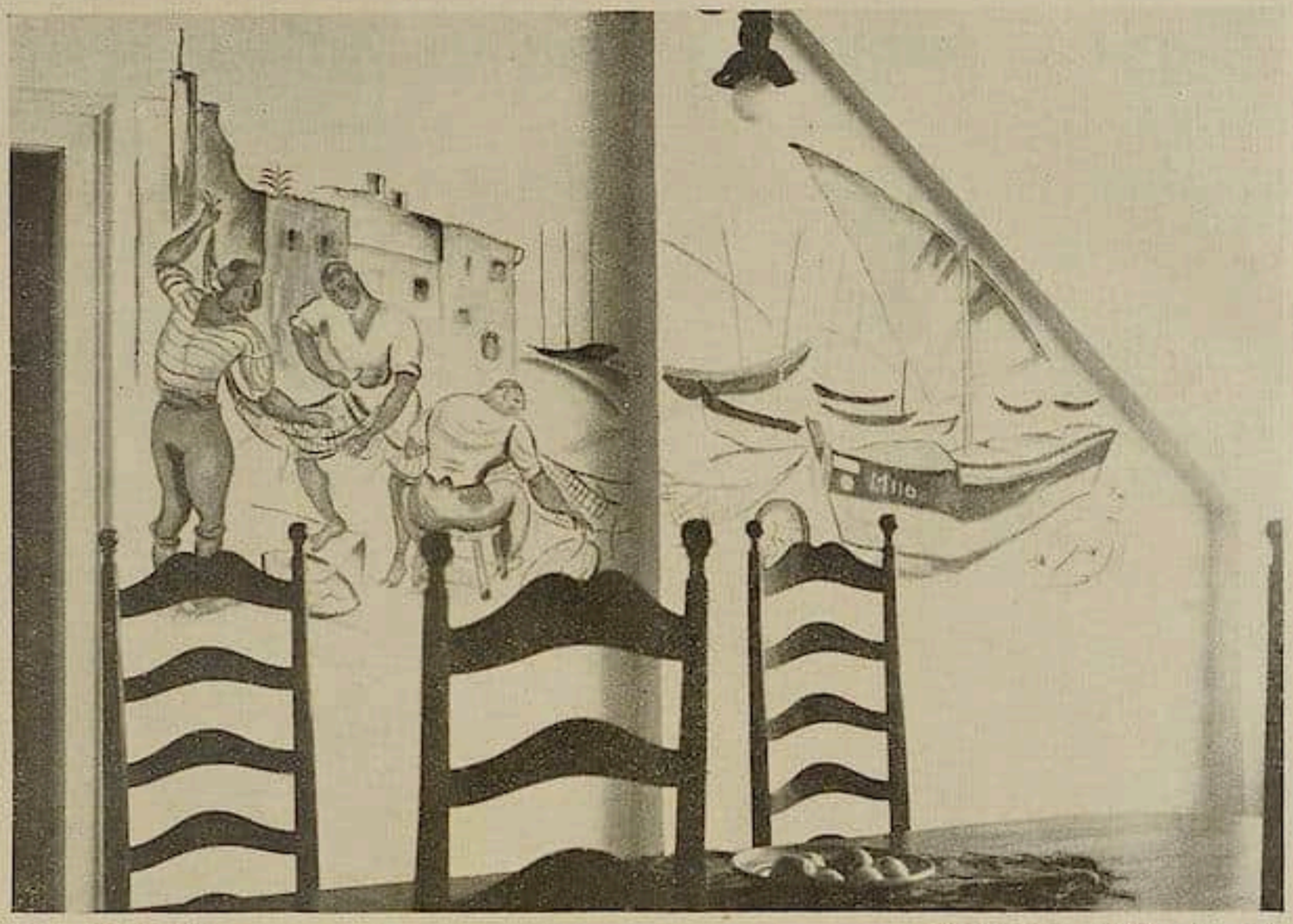
Rich. Seewald. Motive aus Korſika und Dalmatien.

aus verſagender Bildnerfähigkeit trat jedoch nicht etwa Neues, ſondern Uraltes mit der Geltung des Klaſſiſchen an die Stelle. Hiergegen ſich aufbäumender romantiſcher Formungsdrang ſuchte wiederum dieſes Konſervieren toter Formen zu überwinden und hat, ſelbſt nicht mehr produktiv genug, ſeinerſeits Zuvorgegangenes reſtauriert.

Und diesſeits des antiquariſch einſeitigen, künſtleriſch unproduktiven Jahrhunderts, während deſſen ſich die Konſtanz der geiſtigen Energie eben anderen Lebensgebieten zugewandt hatte, erneuert ſich der Streit um das Konſervierbare und um neue Geſtaltungsmöglichkeiten. Wiederum drängen ſich für klaſſiſch geltende Formen auf und es wiederholen ſich romantiſche Reſtaurationsverſuche; daneben aber kommen, zaghaft zwar und wenig beachtet, ganz naive unkonventionelle Geſtaltungsverſuche zutage, die in ihrer Kraftfülle ebenſo raſch bereit ſind, unverſehens gelungene Ausprägungen als vorläufige Verſuche zu opfern, um mit nicht geſchwächtem Enthuſiasmus weiterdrängende Löſungen zu wagen. Erſt wenn dieſe unbedenkliche Schaffensbereitſchaft wieder allgemein geworden ſein wird, kann die Bewußtheit und Abſichtlichkeit überwunden werden, die bisher jedes Neuentſtehende um die unbefangene Natürlichkeit der wahrhaft künſtleriſchen Konzeption, um die ſchöpferiſche Unſchuld gebracht hat.

Der Künſtler eigene Werkſtatt iſt bisher wohl ausſchließlich der Boden für ſolche Unabſichtlichkeit der Produktion geweſen. Werke, die nicht für vielerörterte, durch Laien und Auftraggeber zergliederte Zwecke geſchaffen wurden, ſondern ſorgloſer Schaffenslaune der Künſtler ihre Entſtehung dankten, tragen allein dieſes unnachahmliche Cachet göttlicher Entſtehung. Sind ſie doch begonnen zur Stunde eines glücklichen Impulſes, durchgeführt nach unbeeinträchtigter Viſion und vollendet unter alleiniger Selbſtverantwortlichkeit des Schöpfers, ohne die Qual des Wartens auf den Beſucher oder des Gedrängtwerdens der Feſtſtellung. Nur daß gerade ſolche Werke meiſt ebenſo unbemerkt vergehen, wie ſie entſtanden ſind, wie Blüten im frühen März, die der Wind entblättert. Ihres Sinns und inneren Zuſammenhangs beraubte Fragmente nur zeugen bisweilen noch von den Anſätzen zu künftigen Möglichkeiten. Doch ſollte die Menſchheit gerade aus ihnen Zutrauen ſchöpfen zu weiteren Leiſtungen.

Beiſpiele ſolcher Improviſationen ſind nicht ſelten Gelegenheitsdekorationen, welche



Rich. Seewald. Motiv aus Südfrankreich.

Künſtler für ein von Lebensharmonie beſeeltes Feſt geſchaffen oder in ihren eigenen Wohnräumen in einer glücklichen Schöpferlaune an die Wände gezaubert haben, den Räumen Sinn verleihend und höhere Bedeutung. Aber eben ohne dieſen Bezug auf das Leben ſind ſolche Schöpfungen ihres beſten Wertes, ihres lebendigen Sinnes entkleidet, wirken ſchal wie gekoſtete Frucht und verblühte Blumen. Und deshalb übertönt Bedauern über ihre Vergänglichkeit auch noch jenen zarten Nachklang eines Genuſſes, der nur den innerlich Beteiligten für eine kurze Zeitſpanne vergönnt war. Und Schmerz über die Vernichtung macht ſelbſt jene höchſte Ehrfurcht vor der Einzigartigkeit und ſeltenen Koſtbarkeit der künſtleriſchen Harmonie wieder zu nichte, in der innerſtes Verſtehen des Schöpfertums beruht.

Der Anlaß zu dieſer Auseinanderſetzung ſind die Wandbilder, die Seewald in ſeiner früheren Münchner Wohnung geſchaffen hatte und die längſt überſtrichen ſind, weil ſie für jeden ſpäteren Bewohner ohne Sinn und Bezug geweſen wären. Köſtlich iſt die Leichtigkeit, mit der die Viſionen über die Wände gleiten, in denen für den Künſtler ſeelige Erinnerungen ſeiner Wanderjahre nachklingen, des Aufenthalts im Teſſin, auf Korſika, in Südfrankreich und Dalmatien. Abſtraktionen von der Vielfältigkeit jener urſprünglichen ſinnlichen Eindrücke, Abklärungen ohne die Widerſprüche des Lebens. Und doch auch wieder durchblutet von der ganzen Wärme des Empfindens, wie nur das begnadete Künſtlerauge ſie zu erraffen und zu konzentrieren vermag. Was ſind daran gemeſſen alle Einzelbilder von derſelben Hand anderes als verengte Sektoren aus dem reichen Umkreis ſeines Erlebens, ſchmale begrenzte Ausſchnitte aus der Totalität eines Lebensbildes, wie es dieſer Raum, dieſe drei Wände darſtellen. Weil eben hier Fläche und Bild nicht willkürlich beſchränkt erſcheinen, ſondern ihren Schwerpunkt in dem vom Leben ſelbſt erfüllten Raume finden. Tragiſch aber das Los einer Künſtlergeneration, der ſolche Schaffensbedingungen ſeltene, raſch wieder entgleitende Ausnahmen bleiben.

Die Zeit und der Markt

Sammlungen

Bremen

Zu den Ausführungen in Heft 2 sendet Herr Direktor Kleinhempel folgende Erklärung:

„Die im Heft 2 des Cicerone 1921, Jahrg. XIII, an dem Jahresbericht des Gewerbemuseums 1919/20 geübte Kritik richtet sich, abgesehen von den darin enthaltenen persönlichen Ausfällen, nicht nur gegen mich, als Verfasser des Jahresberichts, sondern insofern auch gegen die Behörde, als diese den ihr erstatteten Bericht ohne weitere Bemerkungen veröffentlicht und außerdem die zeitweilige Verwendung einzelner Sammlungsräume für Schulzwecke bis zur Inbetriebnahme des übrigens bereits zum großen Teil fertiggestellten Neubaus einer Kunstgewerbeschule genehmigt hat. Die letztere und ebenso andere Maßnahmen erklären sich in erster Linie durch die außerordentlichen Raumschwierigkeiten, mit denen sowohl Schule wie Sammlungen seit langer Zeit in steigendem Maße zu kämpfen haben und die vollständig und objektiv zu beurteilen und zu würdigen wohl nur an Ort und Stelle möglich ist. Was die beanstandeten Erwerbungen des vorigen Jahres betrifft, so stammen sie aus den Beständen jenes deutschen Kulturgutes, das man sorglich vor dem Einschmelzen hütete, und zwar zum Teil aus der engsten Wahl der begehrtesten Stücke, um die am 1. Juli 1919 zwölf Vertreter von 15 norddeutschen Museen das Los warfen, die diese von ihnen besonders angesehenen Stücke möglichst gerecht verteilt zu sehen wünschten. Eines weiteren Eingehens auf die Einzelheiten des Artikels glaube ich mich unter diesen Umständen um so mehr enthalten zu können, als ich für mich eine museale Tätigkeit weder erstrebt habe noch erstrebe, vielmehr stets selbst für die völlige Trennung für Schule und Sammlungen, mit einem selbständigen Leiter der letzteren, ebenso aber auch für die möglichst baldige Besetzung dieses Postens eingetreten bin." Kleinhempel.

Christiania

Das Museum für Kunstgewerbe veröffentlicht seinen Jahresbericht in schöner Ausstattung mit 74 Seiten Text, begleitet von Abbildungen über 40 der namhaftesten neuen Erwerbungen[1]. Unter den Gegenständen des Zuwachses treten ganz besonders die aus Porzellan und Steingut hervor. Für das allumfassende Wesen der Sammlung ist es bezeichnend, daß eine sehr große Zahl von wertvollen Erwerbungen aus Ostasien stammt. Unter dem übrigen fallen namentlich vier griechische Ohrringe auf (3. Jahrhundert vor bis ins 2. nach Christi Geburt). Aus Norwegen selbst stammt ein Gießgefäß in Gestalt eines Löwen, ein prächtiges Stück. Eine geschnitzte Gestalt der Mutter Gottes, stehend, das nackte Kind auf dem Arm, das eine Birne hält, ist aus Schwaben und um 1500 gefertigt. Dann ist erwähnenswert ein schön verzierter Küchen- oder Apothekermörser von 1676, dem ähnliche in Norddeutschland angetroffen werden, der aber auch aus Holland stammen könnte. Endlich ein herrliches Meißener Ziergefäß, der Zeit um 1750. Das alles sind Geschenke! Denn das Museum, dessen Sammlungen bis jetzt einen Aufwand von 876000 Kronen erfordert haben und für 520000 Kronen versichert sind, während sie nach heutiger Schätzung auf vier Millionen veranschlagt werden, ruht auf einer merkwürdig schmalen Geldunterlage. Es ist aber wesentlich getragen von der Freiwilligkeit opferwilliger Gönner und Freunde, teils einzelner, teils solcher, die sich zu einem Verbande von „Freunden des Museums" vereinigt haben. Die aus eigenen Mitteln in der letzten Berichtszeit auf die neuen Erwerbungen verwandten Summen betragen nicht mehr als 3427 Kronen und 50 Öre.

Besonders geschmückt ist der Jahresbericht des Museums mit dem Bilde seines Gründers und ersten Direktors, F. Grosch, der im Jahre 1919 nach 44jähriger Wirksamkeit zurückgetreten ist (sein Nachfolger ist Hans Dedekam). In würdigen Worten wird die Tätigkeit des verdienstvollen Mannes geschildert, der wie alle der seither wirksam gewesenen, aber jetzt aussterbenden Generation in die selbst geschaffene Aufgabe mit der Freudigkeit und Frische eines nicht für solche Ziele vorgebildeten Geistes eingetreten ist und die hohe Genugtuung hat, nun im Stande der Ruhe auf das Werk seines Lebens als auf sein eignes von ihm selbst von Grund aus aufgeführtes Denkmal blicken zu dürfen. Haupt.

New York

Im Metropolitan Museum sind in den letzten Wochen die Neuerwerbungen seit Ausbruch des Krieges, die erst vor einiger Zeit ins Land gekommen, sowie verschiedene Schenkungen zur Aufstellung gelangt, darunter eine ganze Anzahl sehr bedeutender Werke. Aus der Fülle der Gesichte seien hier nur erwähnt: Die zehn Gemälde aus dem Nachlaß des verstorbenen W. K. Van-

[1] Beretning om Kristiania Kunstindustri-Museums Virksomhet 1919/20. Kristiania 1920.

derbilt, unter denen Rembrandts „Mann mit dem Turban", groß in allem, Holbeins „Bildnis der Lady Guilford", P. de Hoochs „Szene im Hof" und Bouchers „Toilette der Venus" die Höhepunkte bilden. Das große Gemälde Zurbarans aus dem Carthäuserkloster zu Xeres, das die Schlacht Las Navas de Tolosa darstellt: grandios sind in ihm die gewaltigen Silhouetten des Vordergrundes; wie ein recht süßlicher Kompromiß an den Geschmack des Publikums dagegen wirkt die obere Gruppe der himmlischen Mächte. Die nunmehr in einem eigens dafür gebauten kleinen Saal angebrachte Decke des Pinturicchio aus dem Palaste Pandolfo Petruccis in Siena, die 1509 fertiggestellt wurde und später auf lange Zeit als verschollen galt, da sie unter einer anderen verborgen war, ist eine typische, reich dekorierte Renaissancedecke mit verschiedenen gemalten mythologischen Szenen zwischen stucco Ornamenten. Einige deutsche Schwarzweiß-Blätter aus der Zeit der Renaissance, die der Sammler Felix M. Warburg dem Museum überwiesen hat, unter ihnen mehrere von Cranach, so Luthers Bildnis als Augustinermönch und das Doppelbildnis zweier Kurfürsten von Sachsen; eine Anzahl griechischer und römischer Skulpturen, Vasen usw., vor allem ein herrlicher Torso eines Knaben aus dem 4. Jahrhundert; die überlebensgroße Statue aus glasiertem Ton, von Lohan, einem Buddhaschüler, die Friedrich Perzýnski auf abenteuerliche Weise aus China herübergebracht hat. Von seinen Streifzügen durch China auf der Suche nach diesen auch rein technisch bedeutsamen Lohan-Statuen berichtet P. in seinem bei Kurt Wolff, München, erschienenen Buche „Von Chinas Göttern", in dem auch die nunmehr im Metropolitan Museum aufgestellte Statue des einen Lohan (auf Tafel 44) abgebildet ist. Das im ganzen vortrefflich erhaltene Werk verbindet in erstaunlichster Weise Porträttreue mit großer, aus Inbrunst aufsteigender Auffassung.

Schließlich seien noch angeführt die zahlreichen kleinen Grabfiguren und Modelle aus dem Grabe eines großen ägyptischen Würdenträgers, des Mehenkwetre, etwa aus dem Jahre 2000 v. Chr., die dem Metropolitan Museum als Anteil an den Ausgrabungen bei Thebes zugefallen sind. Sie werfen ja eigentlich kein neues Licht, weder auf das Leben, noch auf die Kunst oder den Glauben des damaligen Ägyptens, nur veranschaulichen sie sie durch ihre Fülle mehr als das bisher wohl der Fall gewesen ist. Bei ihrem Anblick aber wird einem eines klar: daß jener öfter betonte Gegensatz zwischen einer erstarrten hierarchischen Kunst und einer nach „Realismus" strebenden Kleinkunst Ägyptens eigentlich gar nicht bestanden hat, denn in Wirklichkeit sind diese Figuren von Dienern, Bäckern, Brauern u. a. ebenfalls nur Symbole ihrer Tätigkeit, in Ausdruck, Haltung und Bewegung ganz allgemein gehalten wie nur eben auf höherer Stufe die Götter- und Königsstatuen, dabei freilich von geringerer Hand geformt. So kann man wohl von Abstufungen sprechen, von einem Gegensatz aber nicht. Bei welchem seiner selbst sicheren Volke wäre ein solcher wohl auch zu entdecken? F.

Ausstellungen

New Yorker Ausstellungen

Der Indianer Colbert | Der Ire P. O'Malley | Mary Cassatt | Kriegsbilder

Von den farbigen Zeichnungen, die der Vollblutindianer Overton Colbert vom Stamme der Chickasaw in der Montross Gallery jüngst zeigte, sind einige offenbar noch ganz Stammesgut. Komplementärfarben und eine fast starre, den Rhythmus dabei keineswegs entbehrende Symmetrie geometrischer, zu Phantasiegebilden verdichteter Muster bilden die Grundlage. Daneben finden sich aber Zeichnungen, die europäischen Einfluß verraten, denn jemand, der sich ein Freund des noch jungen Colbert zu sein dünkte, schickte ihn nach Paris, und dort sah er u. a. ägyptische Kunst, die er vielleicht wird verarbeiten können, wurde aber auch von der für ihn gefährlichen Kunst der „valeurs" verlockt, von ihr zu kosten. Aus allem, was er zeigt, spricht echtes Talent und ein Drängen zum Ausgeben. Doch sollte er meiden, „was ihm das Innere stört", nur Wahlverwandtes kann ihn bereichern.

Bei Knoedlers stellt der Ire P. O'Malley Szenerien seiner geliebten Heimat aus. Er überträgt die Liebe, die ihm den Pinsel führt, auf den Beschauer. Von diesen Klippen schaute einst der Dichter Synge aufs weite Meer hinaus, als er sein erschütterndes kleines Volksdrama „Seefahrer" schuf. Die ganze Tragödie dieses gekreuzigten Landes spricht zu uns, aber auch seine stille, nach innengekehrte Poesie.

Im Grolierklub wird das Oeuvre der Mary Cassatt als Radiererin vorgeführt, dieser wunderbaren Mischung männlichen und weiblichen Geistes. Männlich ist ihr von Degas inspiriertes Streben bis ins letzte Geheimnis der bewegten Form in ehrlichstem Bemühen einzudringen; weiblich die paar Themen, die sie sich immer wieder stellt und immer wieder mit neuem Leben erfüllt, vor allem die Mutter mit dem Kinde.

Im Metropolitan Museum hängen jetzt die offiziellen Kriegsbildnisse der „großen Führer der alliierten und assoziierten Mächte", die später die Bewohner Washingtons zum ewigen Angedenken an den gewaltigen „Kreuzzug" für Gerechtigkeit, Vertragstreue, Menschlichkeit, Demokratie usw. beglücken sollen. Etwas Erbärmlicheres läßt sich kaum denken als diese kraft-, saft- und geistlosen Gebilde. Vielleicht ist es in gewissem Sinne symbolisch, daß der Mr. Wilson der geleckteste und geschleckteste unter den Herrschaften ist. Pershing führt wie ein Reitknecht sein Pferd, aber nicht in hoher Schule, vor; Lloyd George sitzt am Telephon, wohl um sich über die neuesten Strömungen zu orientieren, damit er seinen Kurs dementsprechend sofort abändern kann. Papier zum Aufsetzen einer seiner großen Reden liegt auch schon parat. Und so könnte man der Mätzchen noch manche anführen. Welch eine Fülle der Leinwand und Farben unnütz vertan! Freilich, freilich, konnten diese Herrschaften einen Künstler zu irgend etwas inspirieren, und nun gar während sie in Paris damit beschäftigt waren, die Welt in ein Chaos zu verwandeln? Und, wie die Phrase lautet, „to show them up" (sie zu entlarven) in ihrer ganzen Nacktheit, das konnte, wenigstens bewußt und öffentlich, kein alliierter resp. assoziierter, ja nicht einmal ein neutraler Künstler wagen! F.

Der Genius im Kinde

Am 6. Februar ist die seit langem vorbereitete Ausstellung „Der Genius im Kinde" in der Mannheimer Kunsthalle eröffnet worden. Im Vorwort des Führers heißt es: „Es ist keine Ausstellung von Marionetten oder von Kinderzeichnungen oder von Bilderbüchern, sondern es ist eine Ausstellung dessen, was durch das Zusammenklingen des Wesens aller dieser Dinge in jedem fühlenden Betrachter erst entstehen muß. Es ist die Demonstration des Kindschaftsgeistes, der Atmosphäre oder des Klimas, die das Leben im Kinderreich bedingen." Ein Unternehmen ist es jedenfalls, wie es noch nie breiteren Kreisen vor Augen geführt worden ist.

Die Hauptsache bilden natürlich die Kinderzeichnungen. Man erwarte nicht bestimmte wissenschaftliche Gesichtspunkte als Grundlage für die Anordnung zu finden. Wohl ist im allgemeinen eine Gruppierung nach Gegenständen erfolgt, im einzelnen war aber lediglich die Qualität ausschlaggebend bei der Auswahl aus den zu tausenden eingesandten Zeichnungen und Malereien. „Was gegeben wird, soll mehr dem fühlenden Auge als dem Intellekt, mehr der Kunstliebe als der wissenschaftlichen Forschung gegeben sein." So ist ein buntes köstliches Ganze entstanden, ein Akkord, der rein klingt ohne Dissonanzen. Es ist etwas Wunderbares, den kleinen Künstlern in das Reich ihrer Phantasie zu folgen: Blumen, so zart und rein wie die Kinder selbst, Fabeltiere mit grotesken Verrenkungen, aber so selbstverständlich, wie nur je ein Geschöpf aus Gottes Garten Eden, dann Häuser turmhoch und Berge wie Riesen, meeresgründige Schlinggewächse und himmlische Visionen abstrakter Farb- und Linienrhythmen Erzählungen voll Phantastik findet man neben scharf beobachteten Naturschilderungen. Es ist unmöglich, in einer kurzen Besprechung den Schatz dieser Gedankenwelt zu erschöpfen, nur der Hinweis auf die stets sich gleichbleibende eindeutige Sprache dieser kindlichen Formen, die so rein und klar auf keiner Kunstausstellung zu finden ist, muß genügen.

Eine zweite Abteilung ist den verschiedenen Lehrmethoden des Schreib- und Zeichenunterrichts gewidmet. Namen wie die von Kuhlmann München und Pallat, Berlin, dann die verstorbene Margarethe Schubert, die mit Hugo Lang in Darmstadt zusammen wirkte, und Henselmann, ein Zeichenlehrer in Säckingen, seien besonders hervorgehoben.

Die Abteilung Kinderzeichnungen wird ergänzt durch eine kleine Schaustellung von Spielsachen: In zwei Vitrinen historisches Spielzeug aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert, in einer dritten alt-indisches und modern japanisches, dann Spielsachen von kindlichen Völkern, von russischen Bauern, von Bauern der Gebirgsdörfer usw. Eine Auswahl von modernem Spielzeug ist leider nur sehr einseitig ausgefallen, da eine Reihe von Firmen sich offenbar in Verkennung des Unternehmens und seiner Ziele zunächst nicht an der Beschickung der Ausstellung beteiligt hat. Die Fabriken in Sonneberg, die erzgebirgischen Werkstätten, die Wiener Werkstätten, die Prager Firma Artel sind neben anderen bekannten deutschen Firmen, wie z. B. Richter, Rudolstadt, vertreten. Eine der schönsten Vitrinen enthält von Kindern selbst oder von erwachsenen Laien, d. h. von Nichtkünstlern angefertigtes Spielzeug, das zum größten Teil aus Zürich übersandt wurde. Kasperle- und Marionettentheater vervollständigen das Bild.

Die vierte Abteilung bildet eine Schau von Bilderbüchern. Wieder beginnt eine historische Übersicht. In charakteristischen Beispielen kann der Besucher die Wandlungen in der Ausstattung des Bilderbuches verfolgen von Anfang des 19. Jahrhunderts an bis in unsere Tage. Eine Anzahl modernster Bilderbücher schließt die Reihe ab. Die Abteilung bildet ein wertvolles Gegen-

stück zu der Abteilung „Historisches Spielzeug" und wird ihrerseits gut ergänzt durch eine große Menge Bilderbogen aus den zwanziger bis siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts.

Zwei Monate lang soll die Ausstellung wenigstens dauern, zu kurz vielleicht, um die Schönheiten, die sie bietet, in Ruhe auskosten zu können. Sie ist als „erster Aufbau" gedacht, eine Fortsetzung soll folgen. Im zweiten Aufbau werden besonders von Kindern gefertigte Basteleien gezeigt werden. Dabei wird Gelegenheit gegeben sein, die Abteilung Spielzeug weiter auszugestalten. St.

Mutter und Kind in der Graphik der letzten Jahrzehnte

In Chemnitz gab dies Thema Anlaß zu einer Ausstellung, oder besser: der Kinderhilfstag führte zu dem Thema und dies erschien mit Recht als ein höchst wert- und reizvolles Ausstellungsmotiv. Da sprachen Blätter von Wilhelm Steinhausen und Hans Thoma von deutscher Mütterlichkeit, Welti war mit ein paar anmutigen Proben vertreten, Max Liebermann wurde gezeigt als Darsteller der bewegten Erscheinung, jenseits allen Sentiments, Lovis Corinth war mit ein paar hingespielten Genrebildern vertreten, die viel leichter wirkten als seine Gemälde, Graf Leopold v. Kalckreuth sprach durch einige Milieudarstellungen (auf dem Felde, in der Krankenstube) und in Käthe Kollwitz' machtvollen sozialen Gestaltungen zeigte sich der Durchbruch einer neuen, unserer Zeit gemäßen Erfassung der Mütterlichkeit, die jenseits aller Idyllik auf Kampf gestellt ist, auf Verteidigung mit dem Mute der Verzweiflung und auf Anklage. Die mit Recht etwas spärlicher vertretenen Ausländer, vor allem Félicien Rops, zeigten, daß der Deutsche noch immer die stärksten Gestaltungen gerade des Mutterthemas gibt, trotz der Zersplitterung des stofflichen Interesses nach der Seite der Idillyk, des Heroismus und der reinen Form. Die jüngste Kunst war wieder reicher vertreten und bot bei aller Verschiedenheit der Temperamente ein ziemlich einheitliches Bild: des Ringens um die Geste des mütterlichen Sichneigens, Umfassens, Festhaltens, Sichhingebens oder Erkennens. Max Pechstein füllt seine Gestalten mit Blut, Lehmbruck mit gotisch-steiler Sehnsucht, Ernst Barlach mit körperbeschwerter Erdkraft, Schmidt-Rottluff mit sinnentrunkener Freudigkeit am Lebendigen. Georg Gelbke steigert und vergeistigt das Mutterthema bis zum Visionären und weitet das Einzelerlebnis der Mutterschaft zum Erlebnis des Geschlechts. Zwischen dem Grotesken und dem Ergreifenden schweben für das Gefühl der nicht Eingeweihten ein paar Arbeiten von Fritz Maskos und Felixmüller. Zwei Chemnitzer Künstlerinnen, Martha Schrag, die Kollwitz-Schülerin, und Rose Friedrich, in der etwas von van Gogh lebendig ist, dürfen als selbständige und starke Malernaturen nicht unerwähnt bleiben. Die Arbeiten aus den allerletzten Jahren zerfallen deutlich in zwei Gruppen: rationalistisch geschaute Ideenbilder und mystisch geschaute Erlebnisbilder. Beidemal ist vom Einzelwesen stark abstrahiert und die Mutteridee oder die Mütterlichkeit dargestellt, nicht aber eine bestimmte Mutter mit all ihrem Reichtum des Persönlichen. Das Mittelalter malte die Weihe der Mutterschaft, die Romantik ihre Freuden, die Gegenwart gestaltet ihre Not und ihre Größe. Die künstlerische Wiedergabe des Muttergedankens ist ein Gradmesser für die Erlebnistiefe einer jeden Zeit. Insofern schon, aber auch der sorgfältigen Bilderwahl wegen war die Chemnitzer Ausstellung der „Kunsthütte" und der Kunsthandlung Gerstenberger ein höchst verdienstliches Unternehmen.
Fischer.

Gobelin-Ausstellung in London

Am 12. Februar wurde die Franko-Britische Gobelinausstellung im Viktoria- und Albert-Museum eröffnet. Die wertvollsten Stücke sind die, welche die französische Regierung gesandt hat. Unter ihnen sind von besonderem Interesse die Serie der wunderbaren Reimser Gobelins des 16. Jahrhunderts und die Serie der Manufaktur von Beauvais aus dem 18. Jahrhundert. Unter den älteren Werken ragen hervor eine kleine Wildschweinjagd vom Anfang des 15. Jahrhunderts und einige flämische Stücke. Aus dem Besitz des Königs von England stammt ein flämischer Teppich vom Anfang des 16. Jahrhunderts „Herkules im Nessusgewand". Wichtig für die Beurteilung der Gobelinmanufakturen in der Rokokoperiode sind die erst kürzlich entdeckten Möbeltapisserien, welche der Herzog von Rutland hergeliehen hat. Es ist bemerkenswert, daß die Arbeiten des 18. Jahrhunderts im ganzen an dekorativer Wirkung nicht hinter den älteren Sachen zurückstehen. W.

Berlin

Das Kunstheim K. & E. Twardy, Potsdamer Straße 12, das sich sonst für die abstrakte Kunst einsetzt, zeigt bis Mitte März eine sehr beachtenswerte Ausstellung alter tibetischer Tempelmalereien.

Die 26 Seidenmalereien umfassende Sammlung, die vor ca. 15 Jahren in Peking erworben wurde, ist von hohem künstlerischen Wert. Das älteste Bild, eine in Komposition und Farbe hervor-

ragende Darstellung eines Tschangtscha-Hutuktu, des höchsten lamaitischen Würdenträgers in Peking, stammt aus der Zeit des chinesischen Kaisers Kien-lung. Die anderen Bilder sind jünger, soweit sich eine allerdings nur ungefähre Zeitangabe ermöglichen läßt, stammen sie aus dem 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts.

In den stillen Tempelzellen der Lamas sind die von tief religiöser Innigkeit beseelten Darstellungen aus der buddhistischen Götter- und Priesterwelt entstanden. Eine noch nicht profan gewordene Kunstanschauung drückt sich in diesen Kunstwerken der tibetischen Mönche aus, doch wird noch in manchen der grausame, zauberhafte Gestaltenkreis der vorbuddhistischen Religion Tibets lebendig. Reiche Brokatrahmen, mit ornamentaler Bemalung oder Goldstickerei versehen, heben die edeln Töne der Seidenmalerei noch hervor. Das Kolorit der Malereien, die reiche Komposition und die bis in kleinste Einzelheiten bewunderungswürdig durchgearbeitete Zeichnung lassen bei diesen Bildern einen Hauch der Größe altchinesischer Kunst verspüren, an die sonst die künstlerischen Erzeugnisse Tibets im allgemeinen kaum heranreichen. Reimann.

Hamburg

Eine Paula Becker-Modersohn-Ausstellung findet im Monat März in den Kunstsälen von Louis Bock & Sohn statt. Die Ausstellung umfaßt Ölgemälde, Zeichnungen und Graphik der Künstlerin und ist durch hervorragende Werke aus Privatbesitz reich beschickt. Sie bietet Gelegenheit zur Besichtigung und Erwerbung nicht mehr im Handel befindlicher, seltener Stücke.

Köln

Die rührige Galerie Goyert, die an Kosten nicht spart, um den sterilen Boden des heiligen Köln für die moderne Kunst aufzulockern, vereinigt gegenwärtig in ihren Räumen sehenswerte Sonderkollektionen zweier Berliner Künstler, des Malers Max Pechstein und des Bildhauers Rudolf Belling. Von dem Ersteren Werke aus dem Jahre 1920, die einen anschaulichen Querschnitt durch die letzte Schaffensperiode dieses unermüdlichen Temperamentes aufzeigen, von dem Letzteren ein Dutzend Plastiken, die in konsequenter Steigerung, beginnend mit Arbeiten von 1915, die Entwicklung der neuen Raumplastik bis zu den letzten großen Schöpfungen veranschaulichen. — Auch zu dieser Ausstellung hat die Galerie Goyert ein eigenes Buch herausgebracht, das neben zahlreichen bildlichen Wiedergaben nach Werken der beiden Künstler einige bemerkenswerte literarische Beiträge vereinigt. So von Paul Fechter einen ausgezeichneten Essay über Pechstein, von Heinz Geier einen etwas allgemeiner gefaßten Beitrag „Vom Wesen der Kunst und der Plastik im besonderen". Über die Plastik Bellings hat Paul Erich Küppers geschrieben. Dazu endlich einige von Belling unmittelbar erlauschte Worte über Plastik und sein eigenes Wollen. Diese Veröffentlichung ist also mehr als ein Katalog; ein Dokument der Zeit, das über den örtlichen Rahmen hinaus als ein vorzügliches Beispiel moderner Kunstliteratur weiteste Beachtung verdient. n.

Zürich

In der von Herrn Tanner geleiteten Züricher Filiale der Pariser Galerie Bernheim Jeune & Co. sieht man zur Zeit eine ungemein vielseitige Ausstellung von französischen Impressionisten und daneben als große Überraschung einige Bilder von Henri Rousseau. Auch Henri Matisse ist mit einer sehr überzeugenden Sammlung seiner Werke, aus denen sich ein wundervolles Stilleben hervorhebt, erstklassig vertreten. An Einzelwerken sind Arbeiten von Renoir, Vuillard, Delacroix und Cézanne zu erwähnen. Auch von Picasso sieht man zwei Zeichnungen von klassischer Einfachheit.

Neue Graphik

Graphikmappen der Galerie Flechtheim: VI. Marie Laurencin, Ad. v. Hatzfeld: „Sommer". | VII. Paul Thesing: „Damas de Noche", Erinnerungen und spanische Nächte.

Eberz und Scharff, Radierungen, Carl Mense, Linoleumschnitte, G. Schrimpf und Davringhausen, zwei lithographische Mappen. Verlag Hans Goltz, München.

Erich Waske, 16 Originallithographien zur Simsonlegende. Verlag August Kuhn, Berlin.

Die schönste der bisherigen graphischen Veröffentlichungen Flechtheims ist sicherlich die Laurencin-Mappe: ihre vier Lithos sind bei aller Schlichtheit so voll inneren Reichtums und künstlerischen Jubels, daß sie viel, sehr viel aufwiegen von dem, was heute an Graphik auf den Markt kommt. Auf allen vier spielen Hunde; nicht Tiere einer bestimmten Rasse, sondern Wesen mit den Merkmalen all des Angenehmen und Liebenswürdigen, was ein Hund an sich haben kann (und wirklich auch unendlich viel öfter hat als sein unliebenswürdiger Herr, der Mensch). Man soll dabei nicht an Franz Marc denken. Die Liebe der Frau und Künstlerin Laurencin ist eine andere, sublimere als jene kosmische: viel

mehr heiteres Spiel und Luxus, wie auch ihre Mädchen mehr vom Rokoko der Meißener Figürchen haben als von irgendeiner Wirklichkeit, und sei es auch das Milieu von Faubourg S. Germain. Das ist ja die Stärke ihrer Kunst, daß sie so zerbrechlich erscheint; als eine zarteste Blüte französischer Kultur von fast überfeinerter Zierlichkeit und mit einem Parfüm, das sehr exklusiv, sehr sorgfältig ausdestilliert worden ist. So lieben wir sie: Repräsentantin und Darstellerin des Pariser Esprit von Prudhon bis Monticelli und Picasso; und nebensächlich erscheint das Gewand eines leicht übergeworfenen und ganz ätherisch gewordenen Kubismus (noch besser: lassen wir alle -ismen bei Marie Laurencin). Die Mappe ist ganz und gar Anmut; und zu ihrer Liebenswürdigkeit tragen nicht wenig die geistvollen Einführungen von Schickele und André Salmon bei; tragen vor allem die starken und leidenschaftlichen Gedichte Adolf von Hatzfelds bei, die zu einer ungleichen, aber sehr glücklichen Geistesehe mit den Lithos zusammengebracht sind.

Thesings „Damas de noche" reden von einer andern Welt; glutvoller, intensiver dem Leben zugewandt, wie es sich in andalusischen Städten nächtlich abgespielt. Man möchte den Titel mit „Nachtfalter" übersetzen; und dann sehr gern die mit übertriebener Geste und dem Grinsen einer Bordellmutter einladenden Vorwörter von H. H. Ewers vermissen. (Man braucht sie ja nicht zu lesen.) Thesing ist gegenüber der andeutenden Zartheit von M. Laurencin ein „Naturalist", aber einer mit Kultur und dem sicheren Gefühl dafür, was weise fortzulassen und was gut zu betonen ist, also doch ein Mann des Stils.

Paul F. Schmidt.

Über Scharffs glänzende Radiertechnik ist ja bereits des öfteren gesprochen worden. — Die beiden Radierungen von Eberz sind wertvolle Arbeiten, die das Werk des Künstlers erfreulich erweitern. — Carl Mense findet im allgemeinen in seinen Linoleumschnitten gute Schwarzweißwirkungen, wirkt jedoch in dem Blatte „Aufgehender Mond" zerrissen und fleckig, da hier die Nebeneinandersetzung gar zu großer schwarzer und weißer Flächen nicht geglückt ist. — In Davringhausens Mappe „Karamasoff" wirken die Figuren trotz der versuchten Gespensterhaftigkeit etwas leer und langweilig. All das, was der Künstler im Figürlichen auszudrücken bestrebt ist, vereinigt sich am größten und nachhaltigsten in demjenigen Blatte, in dem überhaupt keine Figur vorkommt, das ganz auf Landschaft eingestellt ist: Die weite Schneefläche, durch die sich ein niederer Zaun bis tief in den Hintergrund an einem Baumstumpf vorbei erstreckt, ist ein groß gesehenes, schauererfülltes Blatt, in dem auch das ganze technische Können des Künstlers zum Ausdruck kommt.

Der August Kuhn-Verlag, Berlin, bereits durch verschiedene anerkennenswerte Arbeiten auf dem Gebiete der Bibelillustration bekannt, brachte als letztes Verlagswerk 16 Originallithographien zur Simsonlegende von Erich Waske heraus. Die wundersamen und abenteuerlichen Taten, durch die Simson der volkstümlichste Held des israelitischen Altertums wurde, gaben Waske die Anregung zu einer freien und künstlerisch gesteigerten Behandlung des Stoffes. In urwüchsigen Formen schuf Waske den Typ einer überragenden Heroengestalt, die sich in einigen Blättern bis zu der im All wirksamen Naturkraft erhebt. Der Eindruck des Riesenhaften wird durch die monumentale Gestaltung der Figur Simsons erweckt, die in der Vertikale gegeben, meist die ganze Bildfläche füllt. Licht- und Schattenwirkungen von überraschender Ausdrucksfähigkeit und landschaftliche Hintergründe von chaotischer Zerrissenheit unterstreichen das Dämonische des mythischen Stoffes. K. S.

Neue Bücher

Ulrich Christoffel, Die romantische Zeichnung von Runge bis Schwind. München 1920. Verlag F. Hanfstaengl.

Hans Graber, Piero della Francesca. Mit 80 Tafeln. Verlag von Benno Schwabe & Co. in Basel.

Karl Quenzel, Der Maler Feuerbach. Leben, Briefe, Aufzeichnungen. Hesse & Becker Verlag, Leipzig.

Der deutsche Brunnen. In Verbindung mit dem deutschen Bunde Heimatschutz von Werner Lindner. (Westfälischer Heimatbund, die erste Folge, fünfte Veröffentlichung bei Ernst Wasmuth A.-G., Berlin.)

Dresslers Kunsthandbuch. II. Bd. Das Buch der lebenden deutschen Künstler, Altertumsforscher, Kunsthistoriker und Kunstschriftsteller. Verlag von Ernst Wasmuth A.-G., Berlin.

Hans Hildebrandt, Wandmalerei. Ihr Wesen und ihre Gesetze. Gr. 8°. X und 351 Seiten. 462 Abbildungen. Stuttgart u. Berlin. Deutsche Verlagsanstalt. 1920. M. 100.—)

Christoffels Buch bedeutet eine entschiedene Bereicherung der kunsthistorischen Literatur und verdient in mancher Hinsicht hervorgehoben zu werden. Zunächst fällt es schon durch die Gediegenheit seiner Ausstattung, Druckanordnung

und Abbildungstechnik höchst angenehm auf; ihm haftet nichts von der Materialnot, vor allem aber auch nichts von der leicht schwindelhaften Unsorgfalt der Aufmachung an, die jetzt gerade bei Kunstbüchern überhandzunehmen droht. Derselbe Geist der Sorgfalt weilte bei dem Autor; aber man tut seiner Arbeit nicht Genüge, diesen festzustellen, denn sie zeugt allenthalben von einem Organ für kulturelle Farbe, von einer künstlerischen Einstellung, von einem sprachlichen Charakter und Reichtum der Gedanken, wie es in der kunstwissenschaftlichen Literatur selten genug begegnet. Mag der Verfasser auch mehr fremde Feststellungen über Wesen und Erscheinungsform des spezifisch Romantischen verarbeiten, als zu irgendwie überraschenden eigenen gelangen, so ist eine derart glückliche Konzentration und bildwirkende Verknüpfung solcher Ergebnisse gewiß als schöpferisch zu bewerten. Ohne theoretische Aufdringlichkeit gestaltet sich zur Basis weiterer Einzelerörterungen die knappe und durch unausgesprochene Aktualität hinsichtlich der gegenwärtigen Künstlermentalität treffende Charakteristik romantischer Kunstgesinnung, aus der sich weiterhin immer neu Wesensbetrachtungen über Zeichnung, Ausdruck, Arabeske, über das Novellistische der Blattfolgen, den Volkston, den Zug zum Monumentalischen und die Beziehungen zwischen alledem ablösen. So wenig ausschweifend und haltlos sich Christoffels Buch gebärdet, so frei ist es doch von jeglicher Pedanterie; Biographisches, Bildanalyse, Kulturhistorie und Phänomenologie mischen sich leicht genug untereinander, ungetrennt durch schematische Disposition, aber es bleibt doch die Bindung des Gewebes erhalten, und historischer Verlauf, Gang der Formentwicklung, Wandel der Tendenzen stellen sich in ihrer organischen Ordnung dar, obwohl Persönliches und Allgemeines sich immer wieder belebend einstreut und nie vergessen wird, in allem Zeitweiligen die romantische Idee von einer neuen Seite her sichtbar zu machen. Glücklich wie schriftstellerischer Schwung und Methodik des reifen Historikers einigen sich Gesamtdeutung und Einzelanalyse. Wird Wölfflins Hand auch spürbar, der Verfasser klebt nicht an der Methode seines Lehrers; er erreicht ihn nicht oft in der Bildbeschreibung, kommt ihm aber gleich an sprachlicher und gedanklicher Haltung, an freier Kultiviertheit und überfachlichem Darstellungsvermögen, übertrifft ihn nicht selten im Radius seines Horizontes. So wird die Rolle der romantischen Zeichnung im Geistesleben ihrer Zeit, ihr Verhältnis zu Literatur und Musik, ihre Rasse und ihre Soziologie, ihre stilistische Paradoxie und ihr inneres und wesentliches Unvollendetsein vorzüglich dargelegt.

Es ist ein Buch, das weniger dem Forscher, als dem Freunde der Kunst zu geben vermag. Seine ganze Einstellung ist nicht auf Vollständigkeit bedacht, und der Mangel wiegt nicht sehr schwer, daß unstreitig wesentliche romantische Zeichner wie Preller, Schadow, Schnorr, Dahl, Horny, Speckter, Fohr und insbesondere Friedrich kaum oder gar nicht behandelt wurden. Bedauerlicher ist schon, daß die Richtungen innerhalb der dargestellten Epoche nicht klarer differenziert worden sind und gerade die im eigensten Sinne romantische Kunst zwischen Nazarenertum und Spätklassizismus fast verschwindet. Auch wäre den norddeutschen Anfängen eines romantisch gestimmten Naturalismus nur billig gewesen, was den romanistischen Randphänomenen der romantischen Zeichnung wie Genelli und Cornelius, die so ausführlich erörtert werden, recht war. Es ist also die Betonung innerhalb der getroffenen Auswahl nicht durchaus befriedigend. Weiterhin hätte gerade ein Buch, das an das subjektive Erlebnis des nicht in erster Linie historisch wertenden Laien adressiert ist, nicht darauf verzichten sollen, von heutigen Ansprüchen an Tiefe, Kraft und Eigensinn des Kunstwerks aus die etwas süße, gefällige und stets etwas lächerliche Art auch noch der besten Zeichnungen von Runge bis Schwind, von Cornelius bis Richter zu charakterisieren, die gesamte Leistung der Epoche also einer Kritik zu unterwerfen und den Blick von ihr aufzuheben und zu den vielen ungleich mächtigeren Zeiten der Kunst schweifen zu lassen. Damit aber wären denn alle nötigen Einwendungen erhoben gegen das in seiner Gesamterscheinung unbedingt hervorragende, feingeistige und pädagogisch begabte Werk.

Willi Wolfradt.

Piero della Francesca, jenem italienischen Meister der Frühzeit, der in Borgo San Sepolcro 1420 geboren und daselbst 1492 gestorben ist, hat der Verlag von Benno Schwabe & Co. durch Hans Graber eine Publikation gewidmet, die an Bedeutung kaum von einer anderen künstlerischen Veröffentlichung der letzten Monate übertroffen wird. Was dieses prachtvolle Werk für die Wissenschaft bedeutet, habe ich an anderer Stelle (Monatshefte f. Kunstwissenschaft, 1921, Bd. I) eingehender begründet. Hier kommt es allein darauf an, Künstler und Kunstfreunde auf das Werk eines der ganz Großen nachdrücklichst hinzuweisen, das wie eine frühe Erfüllung über dem Werden unserer Zeit steht. Aus diesem Gefühl innerer Gemeinsamkeit heraus, die die Kunst dieses Alten mit den Zielen eigener künstlerischer Sehn-

sucht verbindet, hat Graber seine Arbeit begonnen, die er ausdrücklich nicht für die Kunstgelehrten, sondern für Künstler und unzünftige Kunstfreunde getätigt hat, obwohl gerade dieses Buch in mancher Beziehung auch für die Wissenschaft als vorbildlich angesprochen werden darf. Aber ihren tieferen Wert hat die Veröffentlichung doch durch die Tatsache, daß ein Künstler von der Modernität der Empfindung, der inneren Größe seiner Gesichte, der geschlossenen Herbheit seiner ganz auf Rhythmus und Symmetrie aufgebauten figürlichen Kompositionen — wie sie dem lange Zeit hindurch nicht nach Gebühr gewürdigten Piero eigen sind, riesengroß über unserer Zeit steht, die künstlerisch nicht so einfach, selbstverständlich und diszipliniert erscheint. Die Künstler müssen einmal an Hand der 80 großen Tafeln das Werk dieses Meisters durchmessen, das leider nur zum Teil auf uns gekommen ist. Wieviel von dem, was die Gegenwart preist, wird neben einem Piero della Francesca ernstlich dann überhaupt noch bestehen? Wäre der Geist dieses Meisters nicht ein Teil von unserem Geiste (und gerade dem Wesen des Deutschen steht er als Künstler so seltsam nahe), ein solcher Gradmesser bestünde vielleicht nicht zurecht. Weil sich hier aber unvergängliche Größe so seltsam nah mit dem Wollen unserer Zeit berührt, soll diesem jetzt wieder als Bahnbrecher über die Jahrhunderte hinaus entdeckten Genius gegenüber solche Kritik doppelt wertvoll sein. Hans Graber aber, dem Schweizer Kunstgelehrten, der sein Thema aus rein künstlerischer Einstellung heraus, meisterhaft erschöpfte, wollen wir doppelt danken, wenn er eines Tages diesem für unsere Verhältnisse leider recht teueren Werk zum Preise von M. 400.— bald eine zweite volkstümlichere Ausgabe folgen ließe. Er würde damit unendlich viel Segen stiften können. B.

In einer populär gedachten Monographie Feuerbachs aus Briefen und Aufsätzen, die durch eine kurze Lebensbeschreibung von Karl Quenzel verbunden sind (auch einige Briefe des Vaters und Großvaters sind abgedruckt), tritt das schicksalhafte Bild des schwer mit sich und anderen kämpfenden Menschen und Künstlers Feuerbach zutage. Das Buch verzichtet auf eine eingehende, formalanalytische Behandlung des Oeuvre und seiner Stellung in der Kunstgeschichte. Der Verfasser deutet nur immer wieder zum Beweis, daß Feuerbach kein Klassizist ist, auf die Briefstellen hin, in denen der Maler von seiner Liebe zum Lebendigen, von seiner Sehnsucht nach Frische und Naturhaftigkeit des Ausdrucks, von der Unentbehrlichkeit des lebenden Modells für seine Arbeit spricht. Der klaffende Gegensatz zwischen den mächtig empfundenen, lebenssprühenden Entwürfen und kleineren Bildern und den überreifen und oft fast erstarrten, großen Werken wird nicht berührt. Quenzel scheint nicht zu fühlen, daß selbst der Klassizismus Goethes, den er zum Vergleich heranzieht, nicht Naturverleugnung bedeutet, daß klassische Kunstübung Kenntnis und Durchdringung der Naturform voraussetzt. Wir sehen Feuerbach, der den hochgespannten Idealismus des Vaters und Großvaters geerbt hat, dessen Geschmack von Jugend auf am klassischen Ideal geschult ist, prädestiniert zu der abgewogenen Formensprache seiner Bilder. Der Meister, der selbst in einem seiner Briefe vom schrecklichen Idealismus der Deutschen spricht, dämpft doch die leidenschaftliche Bewegung seiner großen Natur um der edlen, „noblen" Linie willen. — Das Buch gibt 21 Kunstbeiträge der wichtigsten Werke in leider auf schlechtem Papier unzulänglichen Reproduktionen. S. Sch.

In der für diesen Verlag traditionellen Solidität und Großartigkeit der Ausstattung ist bei Ernst Wasmuth das oben genannte Buch erschienen, auf das ganz besonders hingewiesen werden muß, da es ein rühmenswertes Beispiel darstellt dessen, was deutscher Idealismus gepaart mit deutscher Verlegerkraft trotz Kriegswirren und Papiernot noch immer zu leisten imstande sind. In nicht weniger als 393 meisterhaften Abbildungen, die in einer Tiefe und Tonigkeit auf dem holzfreien Kunstdruckpapier erscheinen, wie wir es lange nicht mehr gewohnt waren, wird der deutsche Brunnen der Vergangenheit gezeigt. Eine kurze gedrängte Einleitung führt das Bilderwerk ein, das sich in zwei Hauptabschnitte gliedert: I. Vom deutschen Brunnen selbst, 1. Der Schöpf- und Ziehbrunnen, 2. Die Pumpe, 3. Lauf- und Springbrunnen, 4. Besondere Brunnenarten.

II. 1. Der deutsche Brunnen im Rahmen seiner städtebaulichen Umgebung, 2. Der deutsche Brunnen im Volksleben. Ganz besonders gelungen scheint mir der zweite Abschnitt zu sein, in welchem Städteaufnahmen von einer malerischen Schönheit gegeben werden, an denen die moderne Städtebauerei noch vieles lernen kann. Ein sorgfältiger Quellennachweis und ein gutes Register machen auch die konsultative Benutzung des Buches leicht möglich und reihen es würdig den großen Architekturpublikationen des hochverdienten Verlages ein. Alfred Kuhn.

Nach siebenjähriger Pause erscheint ein neuer Dreßler, aber in wesentlich anderem Gewande. Aus dem einen Band sind deren drei geworden, wovon der zweite vorliegt. Er bringt die

Künſtler und Kunſthiſtoriker, leider jedoch durcheinandergemengt, in einer Regiſterfolge. Dies ſcheint mir ein Mißgriff. Der Herausgeber weiſt wohl im Vorwort darauf hin, daß eine doppelte Aufführung von Daten vermieden und die Benutzbarkeit des Werkes dadurch erleichtert werden ſollte, doch kann ich ihm hierin nicht folgen. Im Gegenteil, es wäre wünſchenswert geweſen, auch die Künſtler nach den einzelnen Hauptſparten zu trennen. Es iſt jetzt überhaupt nicht möglich, ſich ſchnell eine Überſicht über die lebenden Bildhauer, Maler, Architekten oder Kunſthiſtoriker zu verſchaffen. Dergleichen dürfte beim Ausſtellungsweſen und im Verlagsbetrieb häufig notwendig ſein. Die Entlaſtung des Bandes iſt ſicher gering, denn Doppelkünſtler oder Kunſthiſtoriker, die daneben in höherem Maße kunſtausübend ſind, ſind ſelten. Übrigens könnten dann kurze Verweiſungen eintreten.

Einen allzu breiten Raum nehmen in dem Buch die beamteten Künſtler, Fach- und Zeichenlehrer ein, deren Bildungsgang, Werke und Ordensauszeichnungen für uns doch von geringem Intereſſe ſind. Demgegenüber ſind die jungen Künſtler, welche die heutige Entwicklung tragen, alſo für die Kunſtwelt ungleich mehr bedeuten, knapp mit ihren Adreſſen vertreten. Bildhauer wie Fiori, Haller, Karſch, Totila Albert, Autes, Well Habicht fehlen.

Bei der Auswahl der Kunſthiſtoriker fällt eine ſeltſame Syſtemloſigkeit auf. Bei einem ſehr jungen ſüddeutſchen Muſeumsaſſiſtenten werden wir über ſämtliche Stationen ſeiner Univerſitätsſtudien unterrichtet, mehrere Konſervatoren an der Münchener Pinakothek, bedeutende Kenner ihrer Spezialgebiete, fehlen ganz. Weiter fehlt eine lange Reihe von Kunſtſchriftſtellern, die wohl nicht beamtet, aber von großer publiziſtiſcher Wirkſamkeit ſeit langen Jahren überall zu leſen ſind. Ihre Namen und Adreſſen ſind für Redaktionen und Verleger wichtig. Eine Durchſicht der Hauptkunſtzeitſchriften hätte den Herausgeber hier orientieren können.

Alfred Kuhn.

Der erſte Band einer ſehr tiefgründig, ja erſchöpfend gedachten Monographie über das ganze Gebiet der Wandmalerei bringt zunächſt die theoretiſchen Grundlagen; in einer Einteilung, die ebenſo klar iſt wie die Diktion, und die die Zweiheit der Elemente „Wand“ und „Bild“ in den Mittelpunkt der Unterſuchung rückt, um ihrer Syntheſe, der beſonderen Stiliſtik des Fresko den Hauptteil des gewichtigen Bandes zu widmen. Die Ausſtattung iſt ſehr opulent, ſchönes Papier und Druck, Klarheit und überraſchende Fülle der Abbildungen, deren Hälfte aus inſtruktiven (wenn auch mitunter etwas mechaniſtiſchen) Hilfskonſtruktionen des Verfaſſers beſteht. Höchſt brauchbar wird das Buch beſonders noch durch drei ſorgfältige Regiſter und eine Literaturüberſicht, die beinahe unüberſehbar, ſicher erſchöpfend iſt. Aber nicht nur dem Kunſtforſcher: vor allem auch dem praktiſchen Architekten und Maler wird es von hohem Nutzen ſein. P. F. S.

Verſchiedenes

Die neuentdeckten Fresken von Mantegna und Bramante in Rom

Im Palazzo di Venezia ſtehen Baugerüſte. Dieſer ſchickſalreiche Bau wird, nachdem er wieder den Herrn gewechſelt hat, auch in neuem Gewande erſcheinen, wenn er wieder allgemein zugänglich ſein wird: die großen Prachträume des Palaſtes ſollen nach Jahrhunderten der Veränderung und Verunſtaltung zu neuer urſprünglicher Herrlichkeit erſtehen. Es handelt ſich um die Sala regia und die Sala del Mappamondo, die heute ſchon wieder in ihrer impoſanten Raumform genoſſen werden können. Ihre Abmeſſungen ſind gewaltig und bekunden die monumentale Geſinnung des Bauherrn, Pauls II., der 1455 den Bau des Palaſtes begann und damit in Rom eine neue Phaſe der Baukunſt einleitete. Aus alten Plänen war bisher nur die Lage dieſer Prachträume bekannt, über ihr Ausſehen aber und ihre Dekoration ſchien undurchdringliches Dunkel gebreitet. In der ſtattlichen von Dvořak unter Mitarbeit von Philipp Dengel und Hermann Egger herausgegebenen Monographie über den Palazzo di Venezia (Wien 1909) berichtet Dengel, daß er an den Wänden Unterſuchungen über alte Fresken angeſtellt habe, die aber ergebnislos verliefen. „Es kamen nur neuere Malereien aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts zum Vorſchein.“ Hermanin, der noch einmal in der Richtung forſchte, hat eine glücklichere Hand gehabt und in verdienſtvoller Arbeit den alten Freskenſchmuck herausgeſchält. Erſt ein Teil der Wände zeigt heute wieder das urſprüngliche Ausſehen, während die größere Fläche noch entweder unter dem Verputz ſteckt oder Malereien ſpäterer Zeit aufweiſt. Denn Dengels Beobachtung war ſchon richtig, aber wenn er weiter geſchürft hätte, wäre er zu anderen Reſultaten gekommen, da nicht weniger als vier Schichten übereinander ſitzen. Zunächſt wurden allerdings wenig wertvolle Malereien, Landſchaften des Ercoline dei Colonni aufgedeckt. Unter dieſen ſpätbarocken Dekorationen aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts

kamen dekorative Niſchenarchitekturen mit weiblichen Figuren von allegoriſcher Bedeutung zutage. Dieſe wahrſcheinlich unter Alexander VIII. gemalte Schicht iſt in Tempera ausgeführt, während die anderen Schichten in Fresko gemalt ſind. Erſt durch Ablöſung auch dieſer Schicht konnte der letzteren, bedeutendſten zu Worte geholfen werden.

Die Sala del Mappamondo hat ihren urſprünglichen Raumcharakter 200 Jahre lang durch eine Trennungswand eingebüßt, die jetzt niedergelegt werden ſoll. Die Malerei gliedert die Längswand durch ſechs mächtige Säulen, die Schmalwände durch je vier Säulen. Dieſe Säulen ſind als freiſtehend vor der Wand gemalt und hinter ihnen erſcheinen noch Pilaſter, eine nicht konſequent gedachte Anordnung, da die Säulen über dem Sockel unmittelbar vor die Pilaſter treten, oberhalb der Kapitäle aber einen Durchblick laſſen und weit von der Mauer abzuſtehen ſcheinen. In der Mitte der Hauptwand iſt das Säulenintervall größer, die Säulen treten nicht nur einer rhythmiſchen Anordnung wegen auseinander, ſondern um Platz zu machen für die Weltkarte, die hier an der Mittelwand hing und dem Saal den Namen gab. Hier alſo lag das Zentrum des Intereſſes, und für den Blick auf dieſes Wandſtück iſt die Säulenarchitektur zentralperſpektiviſch angeordnet. Oben an den Säulen hängen Wappentafeln, angeheftet mit roten Bändern, deren Schleifenenden frei flattern. Die wuchtige plaſtiſche Erſcheinung dieſer Säulen, verbunden mit dieſen metalliſch wirkenden Wappentafeln mit ihren konkaven Randſchwüngen laſſen erkennen, daß es ſich bei dieſer Architekturdekoration um Arbeiten Mantegnas oder doch ſeines nächſten Schülerkreiſes handelt.

Ein gleiches Schickſal wie die Aula del Mappamondo erlitt auch die Sala regia, die ſich, wieder zu alten Ehren gekommen, noch impoſanter ausnehmen wird. Dieſer hohe Prachtſaal war 1716 in drei Säle zerlegt worden und nicht nur das, auch eine Decke war eingeſpannt worden, die im Höhenverhältnis den neuentſtandenen Räumen entſprach und darüber einen mächtigen dunklen Speicher entſtehen ließ. Dieſe Decke iſt heute gefallen, die Zwiſchenwände ſind eingeriſſen. An den Mauern ringsum aber ſchält ſich täglich mehr heraus von der alten Dekoration. Zunächſt wurde bei vorſichtigem Abkratzen hoch oben ein römiſches Kaiſerbildnis aufgedeckt. Es gehört zu einem Friesſtreifen, der 16 römiſche Kaiſerköpfe in Medaillons enthält. Auch hier ſitzt dieſe Freskoſchicht nicht unmittelbar unter der Tünche, ſondern es mußten erſt mehrere Häute abgezogen werden. Eine großartige archi-

Kommoden-Schreibſchrank aus Eichenholz.
Aachen, um 1750. Größe 205×115×60 cm.
Kat.-Nr. 179 der Verſteigerung der Sammlung A. Souheur-Aachen bei Math. Lempertz-Köln am 16.—19. März.

tektoniſche Dekoration mit Pilaſtern, die vom Boden bis zum Fries unter der Decke durchlaufen, kommt heraus. Sie wird erhalten bleiben, was mit geringen Retouchen möglich ſein wird. Mit dieſem Saal wollte die römiſche Renaiſſance etwas Gleichartiges neben die Räume der antiken Kaiſerpaläſte ſetzen. Daher an der Fenſterſeite über den unteren Lichtöffnungen noch die Reihe hochſitzender Fenſter, die in ihren tiefen Laibungen gemalte Kopien der Reliefs vom Trajansbogen aufweiſen. Die räumliche Wirkung des Saales iſt ſchon jetzt wahrhaft großartig. Wenn er ſeine urſprüngliche Gliederung durch die gemalten hohen Pilaſter, die noch nicht freigelegt ſind,

erſt wieder beſitzt, wird er an vornehm-feſtlichem Repräſentationscharakter ſeinesgleichen ſuchen. Über den Pilaſtern läuft ein Fries in Blau und Gold, darin die Imperatorenbildniſſe. Ein dreiteiliges Travertingebälk bildet den oberen Abſchluß. Eine ſpätere Zeit, die von der gemalten Architektur nichts wußte, hat das Gebälk an einigen Stellen tief eingeſchnitten, um die langen Querbalken des Dachſtuhls darin zu verankern. Mit großer Mühe müſſen dieſe Querbalken jetzt wieder gehoben und das Travertingebälk ergänzt werden. Eine einfache Kaſſettendecke, wie in der zum Palazzo di Venezia gehörigen Kirche S. Marco ſoll ſich der ruhig großen Wirkung des Raumes einfügen.

Welcher Zeit entſtammt nun dieſe Dekoration, die ſich ſo rein römiſch und antik gebärdet? Sie muß einer Generation angehören, in der die Leidenſchaft für die Antike zur Manier wurde, in der die antiquariſche Gelehrſamkeit in höchſter Blüte ſtand. Beweis dafür iſt ein Pilaſterkapitäl an der Mitte der Hauptwand, das halb zerbrochen gemalt iſt. Vielleicht war ein ſolches Bruchſtück der wirkliche Fund an einer berühmten Stätte und gab das Vorbild all dieſer gemalten Kapitäle. Als Meiſter dieſer Architekturmalereien aber kommt kein geringerer in Betracht als Bramante, der in Rom bekanntlich zunächſt als Maler beſchäftigt war und die Sala regia kurz nach 1500, wahrſcheinlich 1503, ausmalte. Unter der Regierung des Roverepapſtes Julius II. (1503—13) bewohnte den Palaſt ſein Neffe Galeotto di Rovere, der als Auftraggeber in Betracht kommt. Dieſem wurde im März 1504 im Vatikan der Purpur verliehen, worauf er in Begleitung von 25 Kardinälen, des kaiſerlichen und des venezianiſchen Geſandten feierlich in den Palaſt einzog (vgl. Dvořak, Dengel, Egger a. a. O. S. 89). Man möchte gern annehmen, daß die Ausmalung des Saales durch Bramante zu dieſem feſtlichen Termin ſoeben beendet war.

Gerſtenberg.

George Grosz / Marie Laurencin

Die Wiedergabe der in Heft 4 dieſer Zeitſchrift zu dem Aufſatz von Willi Wolfradt abgebildeten Werke von George Grosz erfolgte mit Genehmigung von Hans Goltz, München, dem ausſchließlichen Vertreter des Künſtlers. — Die Reproduktionsgenehmigung der in dieſem Heft gezeigten Laurencin-Bilder erteilte Alfred Flechtheim, Düſſeldorf.

Der Kunſtmarkt

Bevorſtehende Verſteigerungen

Berlin

Am 14. März und an den folgenden Tagen verſteigert Karl Ernſt Henrici eine umfangreiche Sammlung von Lithographien und modernen Radierungen, über die ein Katalog mit 922 Nummern Aufſchluß gibt. Eine nachahmenswerte Neuerung bringt dieſer Katalog, indem er die Schätzungspreiſe nicht auf einem geſonderten Blatte, ſondern wie in einem mit Verkaufspreiſen verſehenen Katalog hinter jeder Nummer beifügt. Hierdurch wird einem das umſtändliche Nachſchlagen erſpart. Es wäre zu wünſchen, daß dieſe neue Methode des Beidruckes der Schätzungspreiſe allgemein durchgeführt würde. Die Sammlung, beſonders reich an franzöſiſchen Lithographien, enthält u. a. intereſſante Inkunabeln von Senefelder, Gabriel Engelmann und dem Engländer Paul Sandby Munn. Delacroix, Charlet, Deveria, Daumier, Gavarni ſind auch gut vertreten. Unter den Radierungen nennen wir Goya, Corot und Denon.

Am 22. März findet bei Lepke eine Verſteigerung von Gemälden und Handzeichnungen erſter Meiſter unſerer Zeit ſtatt. Der Katalog nennt u. a. folgende Namen: F. Thaulow, H. Gude, O. Björck, A. v. Menzel, F. v. Lenbach, Max Liebermann, W. Trübner, G. Schönleber, N. Diaz.

Die
Kunſthandlung Karl Haberſtock, Berlin W 9
Bellevueſtraße Nr. 15
ſucht zu kaufen:
Gemälde großer Meiſter des 15. bis einſchl. 19. Jahrhunderts, Gobelins, Porzellane, Silber, Kunſtgewerbe, ganze Bibliotheken ſowie erleſene Möbel des 18. Jahrhunderts
Für den Nachweis zahlt ſie unter Zuſicherung ſtrengſter Verſchwiegenheit hohe Vermittlungsgebühren

V. van Gogh, F. Pettenkofen, C. Gussow, E. v. Gebhardt. Ferner gelangt der bedeutendere Teil des Nachlasses von H. Fenner-Behmer, der in zwei Abteilungen versteigert wird, zum Ausgebot. Besonders erwähnt seien noch eine Reihe von Handzeichnungen Spitzwegs, Trübners und Corinths.

Frankfurt a. M.

Rud. Bangel versteigert am 22./23. März die Sammlung von Frau Christine Auffenberg. Ein bedeutender Teil der Gemälde entstammt der französischen Schule des vorigen Jahrhunderts. Courbet ist mit zwei Arbeiten, Géricault mit einem Pferdestück, Rousseau mit einer Felsenlandschaft, Troyon mit einem Tierstück, Isabey mit einem Genrebild, Sisley mit einer Seelandschaft vertreten. Von Meistern der Frankfurter Schule nennen wir Peter Becker, Burger, Burnitz, Dielmann, Morgenstern, Ad. Schreyer, weiterhin verzeichnet der reich illustrierte Katalog Werke von Bosboom, A. Calame, Corinth, A. Feuerbach, Heffner, Hermann und Hugo Kauffmann, David de Noter, Trübner und Verboekhoven.

Königsberg

Die Leitung der Deutschen Ostmesse veranstaltet eine Ausstellung von Werken ostpreußischer Künstler, die sich mit Werken der Malerei, Plastik und Graphik beteiligen. Darunter Namen wie Cauer, Pfeiffer, Wolff, Bischoff, Wellmann, Ewert, Kado, Doerstling und Seek. Am 17. und 18. März findet eine Auktion der ausgestellten Werke statt. Von Wichtigkeit ist, daß der Verkauf unmittelbar durch die Künstler erfolgt, Luxussteuer und Ausstellungsprovision also nicht erhoben wird. Ein Katalog mit biographischen Notizen ist soeben erschienen.

München

Am 15.—17. März kommen in der Galerie Helbing Antiquitäten aus verschiedenem Besitz zur Versteigerung. Der ca. 850 Nummern umfassende Katalog mit 24 Tafeln beginnt mit keramischen Arbeiten, die sich in der Hauptsache aus Steinzeug und Fayencekrügen zusammensetzen. Dann folgen Metallarbeiten, bemerkenswert eine reiche Zahl getriebener Silberstücke und eine gute Sammlung alter persischer Kannen, Vasen, Speisedeckel usw. Möbel, Einrichtungsgegenstände, Teppiche, darunter ein gut erhaltener Ispahan, Plastik und eine Anzahl alter Gemälde deutscher, holländischer, italienischer und französischer Schulen schließen sich an. Hervor-

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG

alter und
moderner Meister

Carl Nicolai · Berlin W 10

Viktoriastraße 26 a

Angebote aus Privatbesitz
möglichst mit Photo unter Angabe von Künstler, Maß u. Preis erwünscht

gehoben seien darunter Namen wie Meister des hl. Ägidius, Sachtleven, P. Nasmyth, Bourguignon, Guilio Romano, Rosa di Tivoli, H. Seghers. Den Schluß bildet eine Sammlung von silbergetriebenen und Goldemailuhren, eine Gruppe Varia und eine Sammlung russischer Münzen.

Neue Kataloge

Der Leipziger Verlag **Friedrich Dehne** stellt in einem reich illustrierten Katalog seine gesamten Verlagswerke zusammen und zeigt das erfreuliche Bild eines in konsequenten Bahnen sich schnell entwickelnden Unternehmens. Erfreulich besonders auch dadurch, daß er jungen und bisher unbekannten Talenten den Weg an die Öffentlichkeit zu weisen bemüht ist. Man begegnet wohl vielen bekannten Namen, und Liebermann, Corinth, Ludwig v. Hofmann, Pottner, Oppler, Peter Halm, Hans Meid u. a. Künstler der beiden Berliner Sezessionen finden sich auch hier. Das Schwergewicht des Verlages bilden aber die Jungen, wie z. B. der talentvolle Julius Kroll, der mit wenigen Strichen vorzügliche perspektivische Wirkungen zu erzielen versteht, der Budapester Zászlo Boris, ein flotter und gewandter Zeichner, Marcel Frischmann und Walter Virchow, ein Nachkomme des unsterblichen Trägers dieses Namens. Paul Kleinschmidt, über den hier demnächst ausführlicher gesprochen werden soll, ist ein Graphiker von starker Eigenart und William Tegtmeier in Hamburg ein sich gut einführender Holzschneider.

Auch **Hans Goltz**, München, bildet in einem kleinen Büchlein seine Verlagsgraphik ab. Wir haben die meisten Blätter bereits bei ihrem Erscheinen kurz gewürdigt, so daß hier nur noch der Hinweis auf diese Gesamtübersicht gegeben sei.

P. H. Beyer & Sohn, Leipzig, Dittrichring 22. Ausstellungskatalog. Max Klinger: Das graphische Werk.

Adolph E. Cahn, Frankfurt a. M., Niedenau 55. Versteigerungskatalog Nr. 44. Die Dubletten des Fürstlich Fürstenbergischen Münzkabinetts zu Donaueschingen, der Städtischen Münzsammlung zu Freiburg i. Br. und einzelne Seltenheiten aus anderem Besitz. Mit acht Lichtdrucktafeln.

Karl Ernst Henrici, Berlin W. 35, Lützowstr 82. Versteigerung LXIX. Sammlung von Lithographien. Beaumont, Boilly, Charlet, Daumier, Delacroix Deveria, Doré, Gavarni, Géricault, Lami, Monnier, Raffet, Rops, Senefelder u. a. Moderne Radierungen.

Math. Lempertz, Kunstauktionshaus, Köln, Neumarkt 3. Versteigerungskatalog 196. Möbel, Fayencen, China-Porzellan, Gobelins, Antiquitäten verschiedener Art aus dem Nachlaß A. Souheur-Aachen und anderem Besitz.

Rudolph Lepke, Kunstauktionshaus, Berlin W. 35, Potsdamer Str. 122a/b. Katalog 1865 der Versteigerung von Gemälden und Handzeichnungen erster Meister unserer Zeit. Mit 24 Abbildungen.

Kunsthalle Mannheim, Der Genius im Kinde. 25. (Jubiläums-) Ausstellung des Freien Bundes. Erster Aufbau. Kinderzeichnungen, Spielsachen aus alter und neuer Zeit, Basteleien, Bilderbücher, Marionetten u. a.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Giselastraße 12 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE: Dr. Leo Balet, Blaricum, Nordholland / DANEMARK und SKANDINAVIEN: Dr. Alfred Gold, Charlottenlund (Danmark), Lindegaardsvej 44 / PARIS: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City

Verlag, Geschaftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2 Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 6	24. März	Heft 6	17. März
„ 7	7. April	„ 7	31. März
„ 8	21. April	„ 8	14. April
„ 9	5. Mai	„ 9	28. April

Neue Kunst
Hans Goltz
München

März 1921
Alfred Kubin
Erste und einzige
Gesamt-Ausstellung

ARARAT
1921 Heft 2
Alfred Kubin
Sonderheft m. 15 Abb.
Mark 8.50

J. P. SCHNEIDER jr. * FRANKFURT a./M. Roßmarkt Nr. 23

GEMÄLDE * GRAPHIK

von

Hans Thoma

anderen modernen Meistern und jungen zukunftsreichen Künstlern

An- und Verkauf — Ausstellung

Galerie Neupert, Zürich I

Bahnhofstraße No. 1 (Börse)

Werke alter und moderner Meister

Wechselnde Ausstellungen

*** NUMISMATIK ***

insbesondere griechische und römische Münzen
Renaissance Medaillen und Plaketten

KUNST DES KLASSISCHEN ALTERTUMS U.D. RENAISSANCE

insbesondere aegyptische, griechische, römische Plastik u. Kleinkunst

Dr. JACOB HIRSCH

Beeidigter Sachverständiger

Tel. Adr.: Hirsch, **MÜNCHEN**, Arcisstr. 17.

Übernahme von Auktionen u. Schätzungen, Ankauf einzelner Stücke, sowie ganzer Sammlungen.

DER QUERSCHNITT

MARGINALIEN DER GALERIE FLECHTHEIM

Herausgegeben von Werner Heuser und Hermann von Wedderkop

Mitarbeiter u. a.: Bagier, Paul Cassirer, W. Cohen, Collosino, Max Deri, Däubler, Eulenberg, Ewers, Max J. Friedländer, von Hatzfeld, Henry, Kötschau, Mynona, Raynal, Roché, Salmon, Alfred Salmony, Schickele, Siemsen, Sternheim, Suermondt, Uhde, de Vlaminck, Karl Wilh, Wilh. Worringer.

Heft 2 und 3 erscheint im März

und bringt Aufsätze von Max J. Friedländer über Seehaus, Rudolf Levy und Drexel; ferner Pariser Briefe von Raynal und Salmon; Besprechungen von Walter Cohen, Wilhelm Uhde und von Wedderkop; Abbildungen nach alten meist unbekannten Meistern aus rheinischem Besitze und jungen Rheinländern und Franzosen.

Sechs Hefte Mark 25.–

Verlag der Galerie Flechtheim · Düsseldorf · Königsallee 34

VERLAG NEUE KUNSTHANDLUNG

In unserem Verlage sind soeben erschienen:

GRAPHIKER DER GEGENWART:

Bd. 1. MICHEL FINGESTEN. Text von Paul Friedrich. Mit 48 Reproduktionen.

Bd. 2. EMIL ORLIK. Text von Max Osborn. Mit 35 Reproduktionen.

Bd. 3. ERNST STERN. Text von Wolfgang Goetz. Mit 39 Reproduktionen.

Bd. 4. JACOB STEINHARDT. Text von Arno Nadel. Mit 34 Reproduktionen.

Bd. 5. ERICH WOLFSFELD. Text von Adolf Donath. Mit 42 Reproduktionen.

Preis pro Band Mark **8.**— ordinär

95 KÖPFE VON ORLIK

Mit einem Geleitwort von Max Osborn und 95 Lichtdrucktafeln

Nr. 1—150 vom Künstler mit beigefügter Originalradierung handschriftlich signiert in Halbpergament .. .. Mark **275.**— ordinär

Normal-Ausgabe in geschmackvollem Pappband .. .. Mark **66.**— ordinär

BERLIN W 50, TAUENTZIENSTRASSE NR. 6

Oskar Moll

Mit 15 Abbildungen | *Von HEINZ BRAUNE KRICKAU*

Die Unzulänglichkeit feſter Begriffe der bildenden Kunſt gegenüber kann nirgends deutlicher empfunden werden, als angeſichts des Ringens unſerer Tage. Gewiß hat es in früheren Zeiten nicht weniger gegärt als heute, aber es iſt wie beim Glockenguß: die Blaſen ſind längſt zerplatzt, der Rauch verflogen; der Kern, die Form iſt geblieben und klingt, während wir Heutigen vor dem dampfenden Ofen ſtehen, der die ungeklärte, glühende Maſſe enthält. Die Glocke hängt noch nicht, der Zuſammenklang der Elemente unſerer Zeit iſt noch nicht vernehmbar. Impreſſionismus und Expreſſionismus, Kubismus wie Realismus, es ſind nichts als einzelne Moſaikſteinchen, aus denen ſich das rätſelvolle Antlitz unſerer Zeit zuſammenſetzt, deſſen Züge im ganzen erſt dem Fernerſtehenden ihren einheitlichen Ausdruck zu erkennen geben werden. Viele der wertvollſten Erſcheinungen, die einer Regiſtrierung ſpotten, dünken uns heute widerſpruchsvoll gegenüber dem Ganzen. Vielleicht aber ſind gerade ſie dazu berufen, in dem fertigen Moſaikbild dereinſt die Glanzlichter darzuſtellen. So läßt ſich die Kunſt Oskar Molls dem landläufigen Expreſſionismus von heute, aus deſſen Grundcharakter Gewalttätigkeit, Umſturz und Traditionsfeindlichkeit nicht zu trennen ſind, gewiß nicht einrangieren. Läßt ſich ein ſtärkerer Gegenſatz denken, als zwiſchen der eruptiven Stoßkraft des Expreſſionismus und der Gleichmaß und Ruhe atmenden Stille der Mollſchen Kunſt? Und doch gehört auch ſie ureigen dem Bild unſerer Zeit an, deſſen Düſterkeit ſie mit dem Schimmer eines ſonnigen Lächelns aufzuhellen ſcheint.

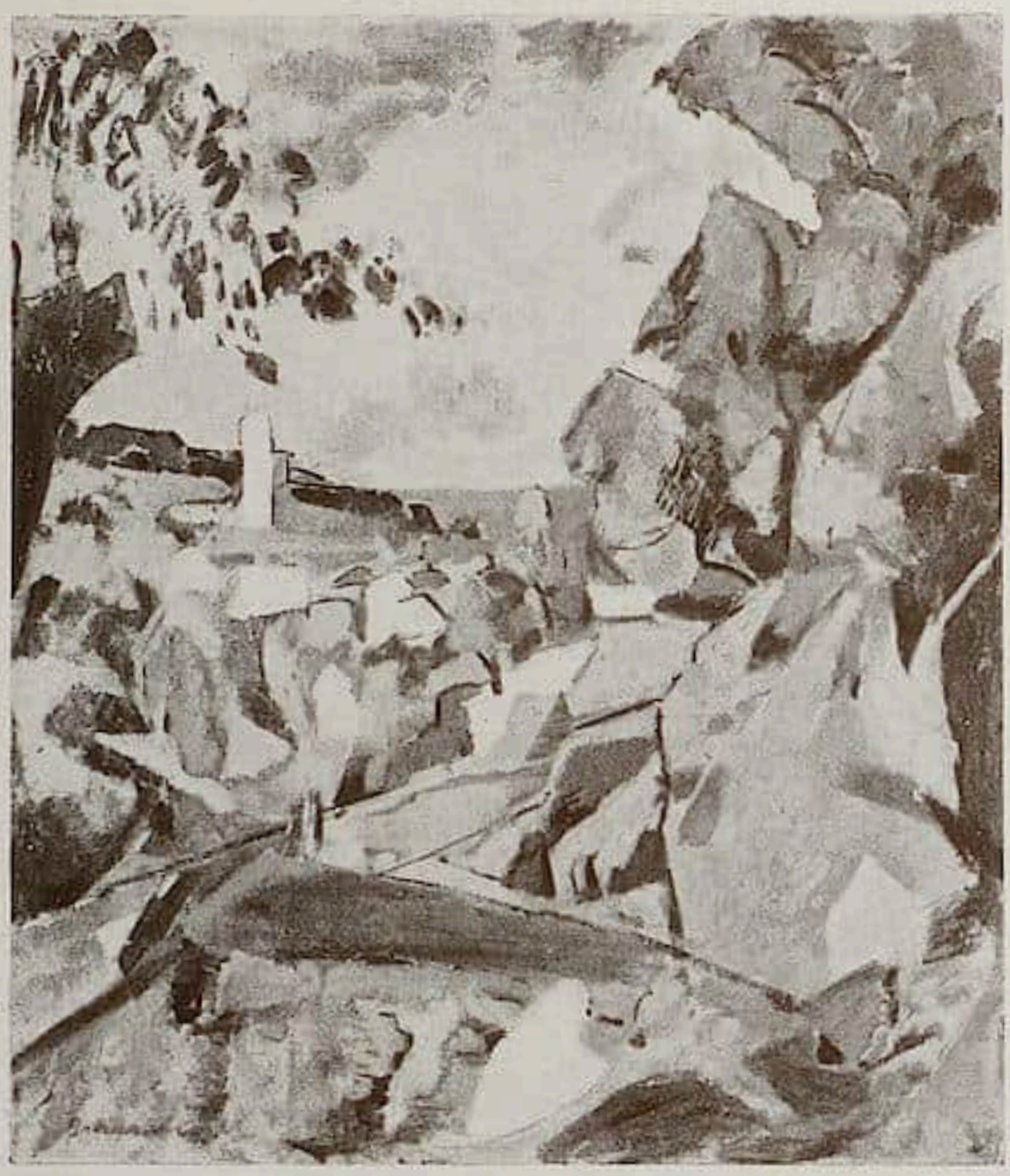
Oskar Moll kommt vom Impreſſionismus her und auch er hat frühzeitig über dieſen hinausſtrebend nach neuen Zielen und neuen Mitteln geſucht. Auch Moll ſuchte den „Ausdruck", die „Expreſſion", aber er ging dabei den Weg des Weiterbauens und der Fortentwicklung, nicht den des Niederreißens. Wer ſein Lebenswerk überblickt, begegnet an keinem Punkte einer Verleugnung der Vergangenheit, einem incende quod adorasti. Man genießt das ſtärkende Schauſpiel eines organiſch wachſenden Keims, der kraftvollen Entwicklung eines Menſchen, der, ſich ſelbſt treubleibend, den geraden Weg aufwärts nimmt. Moll hat faſt anderthalb Dutzend „Lehrer" gehabt, wenn man die Künſtler, bei denen er für kürzere oder längere Zeit Korrektur nahm, ſo bezeichnen will. Im Grunde iſt er Autodidakt. Eine Akademie hat er nicht beſucht, bevor nicht die eigene Meiſterſchaft ihn als Lehrer an eine Akademie führte. Unter den deutſchen Künſtlern, denen er in jüngeren Jahren naheſtand, nenne ich nur Lovis Corinth, Ulrich Hübner und Leiſtikow; keinem von ihnen dankt Moll Entſcheidendes. Wohl aber zweigen von ihm ſich früh ſchon hurtige Talente ab, die das klingende Metall Mollſchen Gutes in gangbare Münze umzuwandeln wiſſen und in Kurs ſetzen, wenn der Künſtler in dem Bewußtſein höherer Pflichten längſt über jene Etappe hinweggeſchritten iſt. Man erinnert ſich noch jener vortrefflichen Schneebilder, mit denen Moll in den erſten Jahren dieſes Jahrhunderts, als der Impreſſionismus in Blüte ſtand, bei der Münchener Sezeſſion debütierte und ſeine erſten Erfolge erntete. Eines von ihnen iſt damals für die Sezeſſionsgalerie erworben worden. Von ihrem Gehalt leben noch heute Künſtler, die damit berühmt geworden ſind, ohne ihm viel Eigenes hinzugefügt, ohne ſelbſt gewiſſe Mollſche Proportionen des Formates geändert zu haben.

Molls Weg führte, wie der ſo manches unſerer Beſten, von München über Berlin nach Paris. Schon die Münchner Schneebilder waren durch ihre damals ungewöhnliche Helligkeit und Farbigkeit aufgefallen. In Berlin hellt ſich ſeine Palette weiter auf. Er

Oskar Moll. Ebersberg. 1911.
Pinakothek.

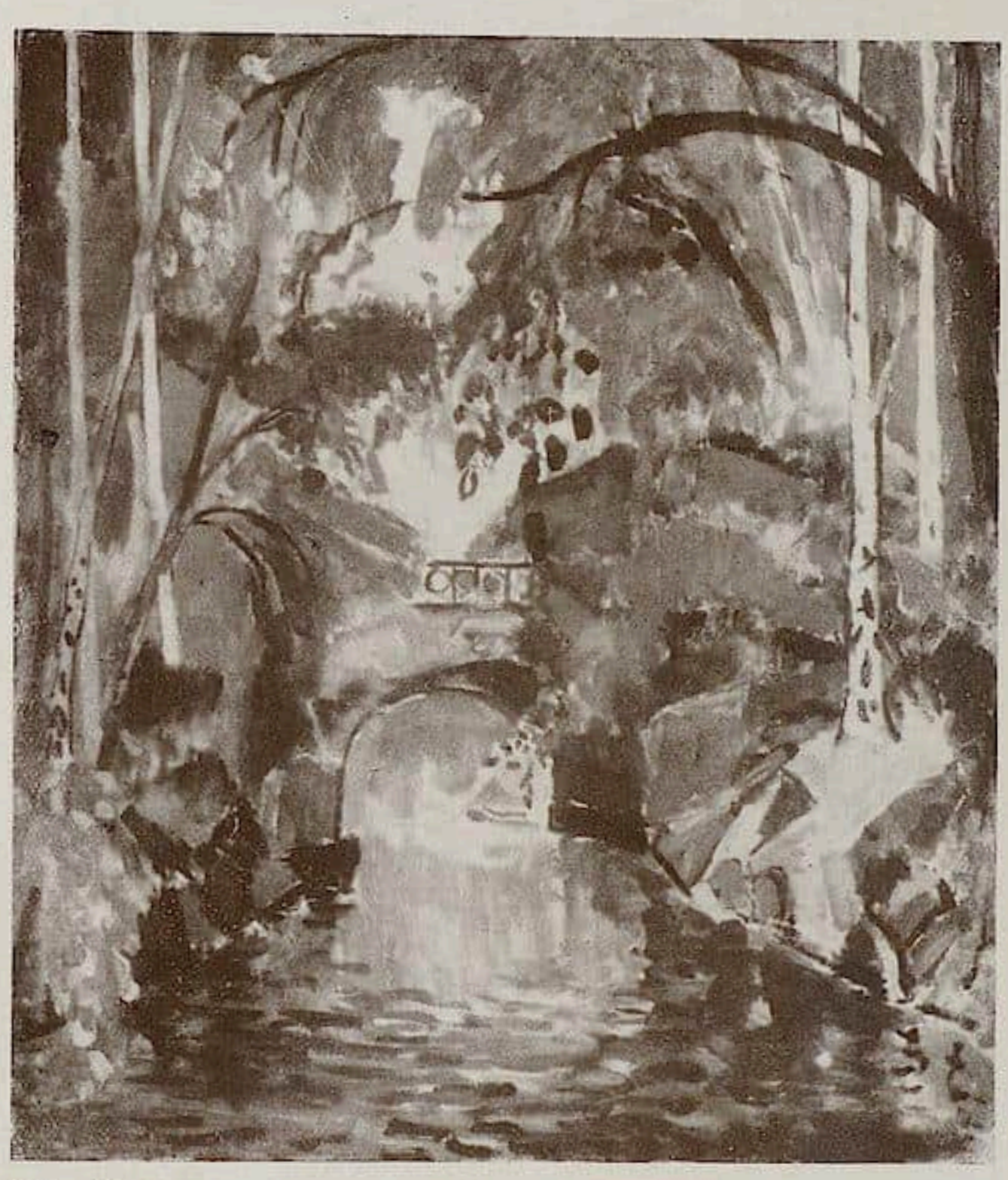
malt Landſchaften und Stilleben, die zu den beſten des damaligen Impreſſionismus gehörten und in ihrer friſchen Unbefangenheit und Echtheit des Empfindens noch heute vollwertig wirken. Die Fundamente, die der Künſtler damals ſeiner Kunſt ſchuf, ſind in ihrer Solidität bezeichnend für die Gediegenheit ihres Grundcharakters. Daß Moll den Impreſſionismus ſo tief in ſich aufgenommen hatte, gab ihm. wie wenigen der Heutigen, auch das Recht dazu, ihn zu überwinden und hinter ſich zu laſſen. Die Freiheit ſeiner heutigen Kunſt fußt auf den feſten Grundlagen ſeiner Anfänge. Im Frühjahr 1907 ging Moll 32jährig nach Paris, als ein Mann, der ſeine Ausdrucksmittel voll zu meiſtern verſtand. Er wollte den Impreſſionismus an der Quelle ſtudieren, um ſeine letzten Möglichkeiten kennenzulernen und er fand — Henri Matiſſe.

Das Kapitel deutſcher Kunſtgeſchichte, das in dieſem Moment anhebt, iſt noch nicht geſchrieben worden. Reizvolle Erinnerungen aus dem Kreiſe des Café du Dôme, dem Moll übrigens nicht direkt angehörte, hat der Maler Ahlers-Heſtermann 1918 in „Kunſt und Künſtler“ veröffentlicht. Damals, 1907, gründeten Hans Purrmann und Moll in einem aufgehobenen Kloſter des quartier Montparnaſſe jene Schule, in der Henri Matiſſe Korrektur gab und ſeinen Schülern die klugen Ideen entwickelte, in denen das Wort „Expreſſion“ zum erſtenmal eine führende Rolle ſpielte. Expreſſion —, wie leicht kann dieſes Wort bis zur Sinnloſigkeit ausgehöhlt werden, wenn Unvermögen und Gefühlloſigkeit ſich ſeiner bemächtigen! Bei Matiſſe aber trat ihm ein anderes Wort gleichwertig und ergänzend an die Seite, das ihm erſt Inhalt und Wert lieh: Senſibilité. Der



Oskar Moll. Blick auf Levanto. 1914.

Oskar Moll. Hotelgarten in Levanto. 1914. Sammlung von der Heydt.



Oskar Moll. Königsalleebrücke. 1918.
Mannheim, Kunsthalle.

Einfluß, den dieser seltene Mann auf seine deutschen Freunde und Schüler nahm — denn diese bildeten mit ein paar Amerikanern lange Zeit hindurch den überwiegenden Grundstock der Schule — ist nicht zu schildern. Gewiß war er anderer Art als gemeinhin sonst wohl Mallehrer ihre Schüler zu beeinflussen und zu unterrichten pflegen. Matisse suchte zunächst seine Schüler von jenem akademischen Ballast zu befreien, den sie als Äußerliches, Angelerntes, mit sich herumtrugen. Er zog sie aus, wie er zu sagen pflegte, bis zur völligen Nacktheit, bis er den Kern jedes Einzelnen herausgeschält hatte, und nun begann er damit, diesen nach seiner Art zu entwickeln. In der faszinierenden Persönlichkeit dieses Mannes vereinigte sich der höchst eigenartige Denker mit dem Künstler, Gehirn und Gefühl zu einer wunderbaren Einheit. Seine Kunst, über die er selbst einige glänzende Sätze geschrieben [1], basiert auf dem unvergleichlich feinen Gefühl für die „Balance", das „Equilibre", das ihm zu eigen war, und das bei seinen Schülern zu wecken und auszubilden er als seine vornehmste Lehraufgabe ansah. Moll fand sich hier mit einigen Gleichstrebenden und Gleichgesinnten in einer völlig

[1] Notes d'un Peintre im Jahrgang 1908 der Grande Revue, deutsch in „Kunst und Künstler" 1909, VII. Jahrgang Seite 335 ff.

Oskar Moll. Grunewaldſee. 1918.

neuen Welt. In der Klarheit der Matiſſeſchen Gedankenwelt ſtreifte ſich ein Unweſentliches nach dem andern wie von ſelbſt ab, fand er die freieren Ausdrucksmittel für das, was ihn künſtleriſch bewegte. Vor allem aber ging ihm bald ein Begriff von Farbe auf, wie er der vorhergehenden Generation in Deutſchland noch verſagt geblieben war. Die ungebrochene Reinheit der Farbe zu wagen, die Vollwertigkeit jedes einzelnen Tons im Gefüge des Ganzen zu erhalten, um ihm das äußerſte Maß von Leuchtkraft abzugewinnen, die Harmonie aus den Kontraſten zuſammenzufügen, war damals für einen deutſchen Maler völlig neu und auch in Frankreich von Künſtlern wie Signac, Renoir u. a. zwar wohl vorbereitet, nicht aber bis zu letzter Konſequenz durchgeführt worden. Es iſt klar, daß dergleichen unter dem Licht unſeres Himmels nicht möglich war. Die Entdeckung der Farbe geſchah im Süden, die ältere Generation, die den Zauber des freien Lichtes und die Schönheit des Tons ſuchte, zog nach Katwijk oder ſonſt im Norden aufs Land und an die See; nun pilgerte alles nach dem Süden zum Mittelmeer. Dort malte Renoir ſeit Jahrzehnten, dort hatte Cézanne ſein Lebenswerk geſchaffen, Matiſſe verbrachte lange Monate am Rande der Pyrenäen in Caſſis, Colioure, in Corſica oder in Marokko. Nichts iſt verſtändlicher, als daß auch die deutſchen Maler dorthin gingen, wo die Farbe und das Licht, mit Molls Worten, auf der Straße liegen. Für Moll bezeichnen ſeine verſchiedenen Aufenthalte an der Riviera und in Ajaccio neben ſeinen Beziehungen zu Matiſſe die für ſeine Kunſt entſcheidenden Etappen. Hier wuchs die Leuchtkraft ſeiner Palette von Jahr zu Jahr und entwickelte

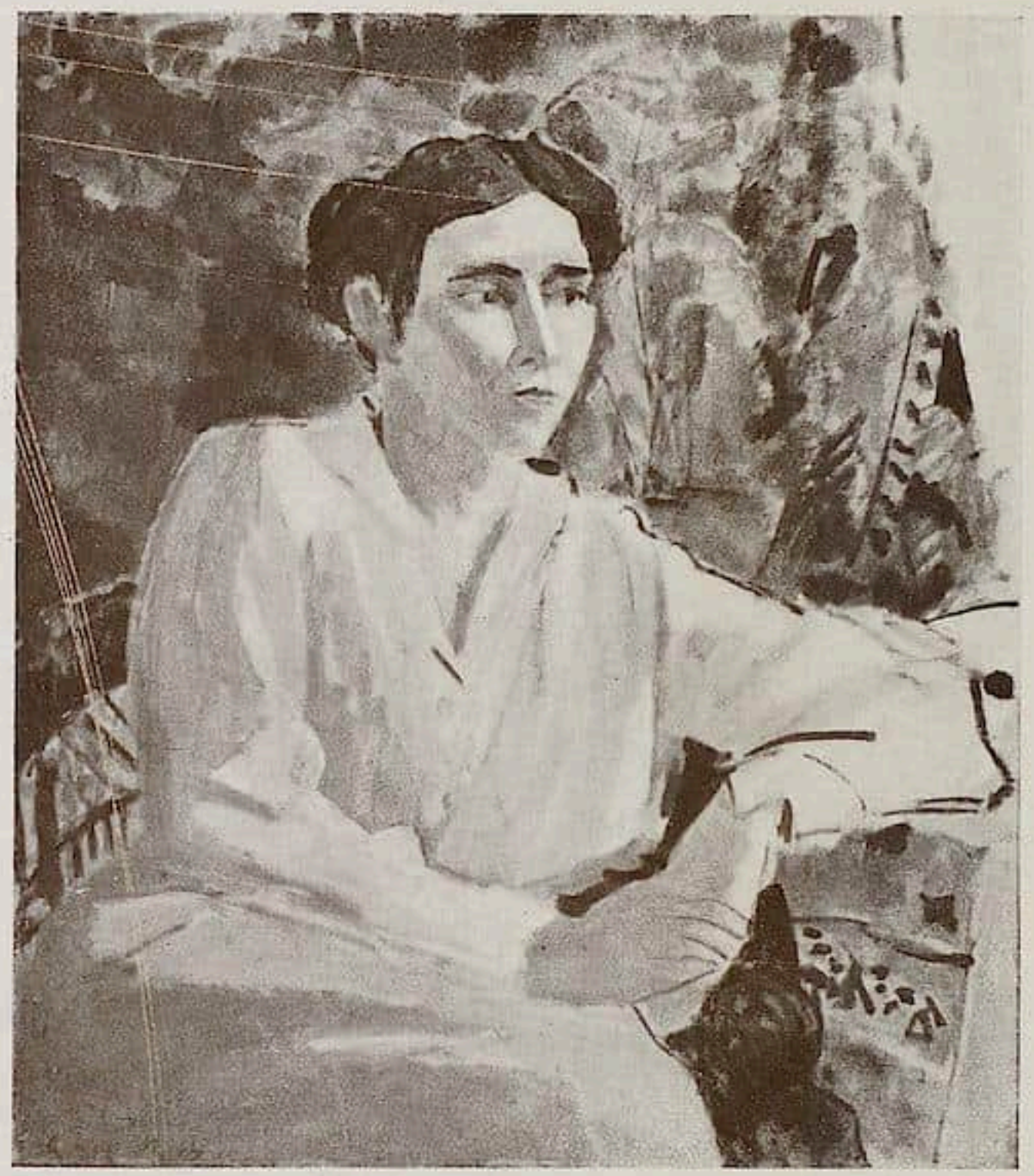
Oskar Moll. Garten im Schnee. 1918.

ſich bis zu ihrer heutigen Reine; hier ſchärfte ſich ſein Auge ſo, daß es die Farbe nun überall zu entdecken vermochte, auch wo ſie dem gewöhnlichen Blick nicht ſo offenkundig dalag, wo Transponierungen und Verſtärkungen nötig ſind, um ſie aufzudecken: in der deutſchen Landſchaft.

Heute, wo der Süden Moll ſchon ſeit ſechs Jahren verſchloſſen iſt, beſitzen ſeine Bilder dieſelbe oder noch größere Intenſität der Farbe wie die im Süden gemalten. Das Auge ſpürt der Farbe allenthalben nach und durch Steigerung der Kontraſte und durch Überſetzungen wird der Natur abgerungen, was der Süden willig ſchenkte. Dieſe Bilder wollen die Natur freilich nicht wiedergeben, ſondern interpretieren. Der Künſtler ſchreibt ſein Erlebnis auf die Leinwand nieder. Aus der unendlichen Mannigfaltigkeit der Schöpfung und den tauſend Möglichkeiten, ſie zu ſehen, wählt er, der Biene gleich, allein das, was er für ſeine Zwecke brauchen kann und was ſich eben in die Harmonie des Werkes einfügt. Linien, Farben, Formen ſind für ihn nur Träger der Harmonie,

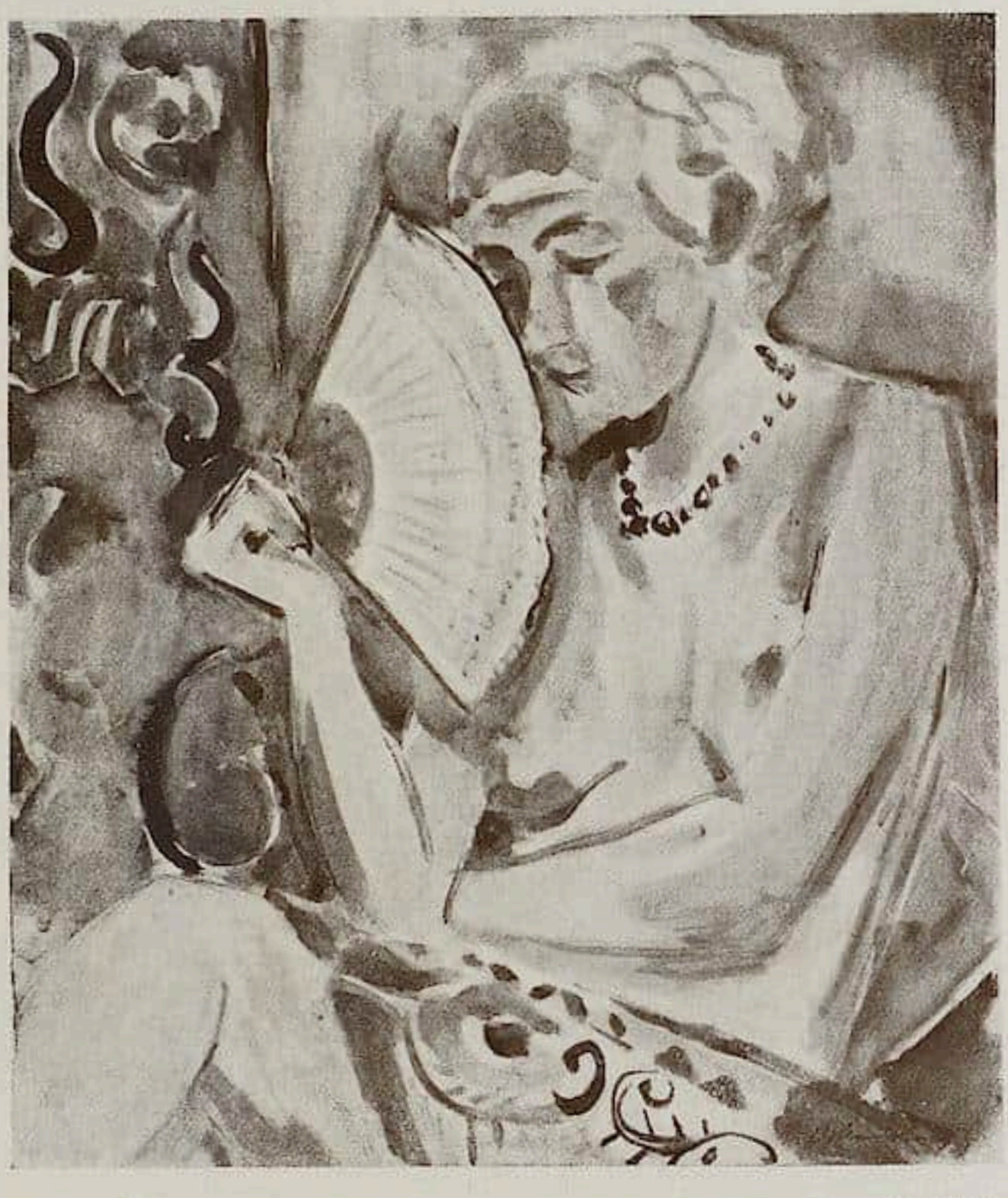
Oskar Moll. Stilleben mit Mohn. 1916. Leipzig, Muſeum.

Oskar Moll. Stilleben. 1917. Mannheim, Kunſthalle.



Oskar Moll. Porträt. 1915.

die geſucht wird, nicht Mittel um einen Naturausſchnitt getreu zu kopieren. Dieſe Bilder wollen vor allem ſchmücken. Wie geſagt, dieſe Kunſt ſucht keine Nachahmung zu geben; die Bilder ſind weniger „nach der Natur“ als „vor ihr“ gemalt. Die Nähe der Natur iſt die gleiche wie bei den Bildern aus Molls impreſſioniſtiſcher Periode. Nur das Ziel iſt ein anderes geworden, und ſie ſind erfüllt von Gefühl, — nicht von Theorien. Daraus reſultiert ihre ſchöne Freiheit jener Richtigkeit gegenüber, die der Spießer ſo gern als Fehler ankerbt, wenn er eine Streichholzſchachtel oder einen Krug auf einem Stilleben „verzeichnet“ zu finden glaubt. Dieſes Gefühl wirkt am ſtärkſten in dem Verhältnis der Dinge zur Bildfläche. Der Maler, der dort die Natur — ſein Thema —, hier die weiße Leinwand vor ſich ſieht, will nun nicht mehr ſeinen Ehrgeiz darein ſetzen, mit Hilfe perſpektiviſcher Künſte und täuſchender Modellierung Löcher in ſie hineinzumalen, Formen aus ihr herauszuwölben, ſondern ſie mit einem lebendigen, aber feſtgefügten Syſtem von Linien und Farben im Sinne der Fläche zu bedecken. Ein Maſchennetz überſpinnt und durchzieht die Fläche, lebenſpendend, wie das Syſtem der blutführenden Adern im Körper und die Luft an dem im großen webenden Mikro-



Oskar Moll. Halbakt. Aquarell. 1917.

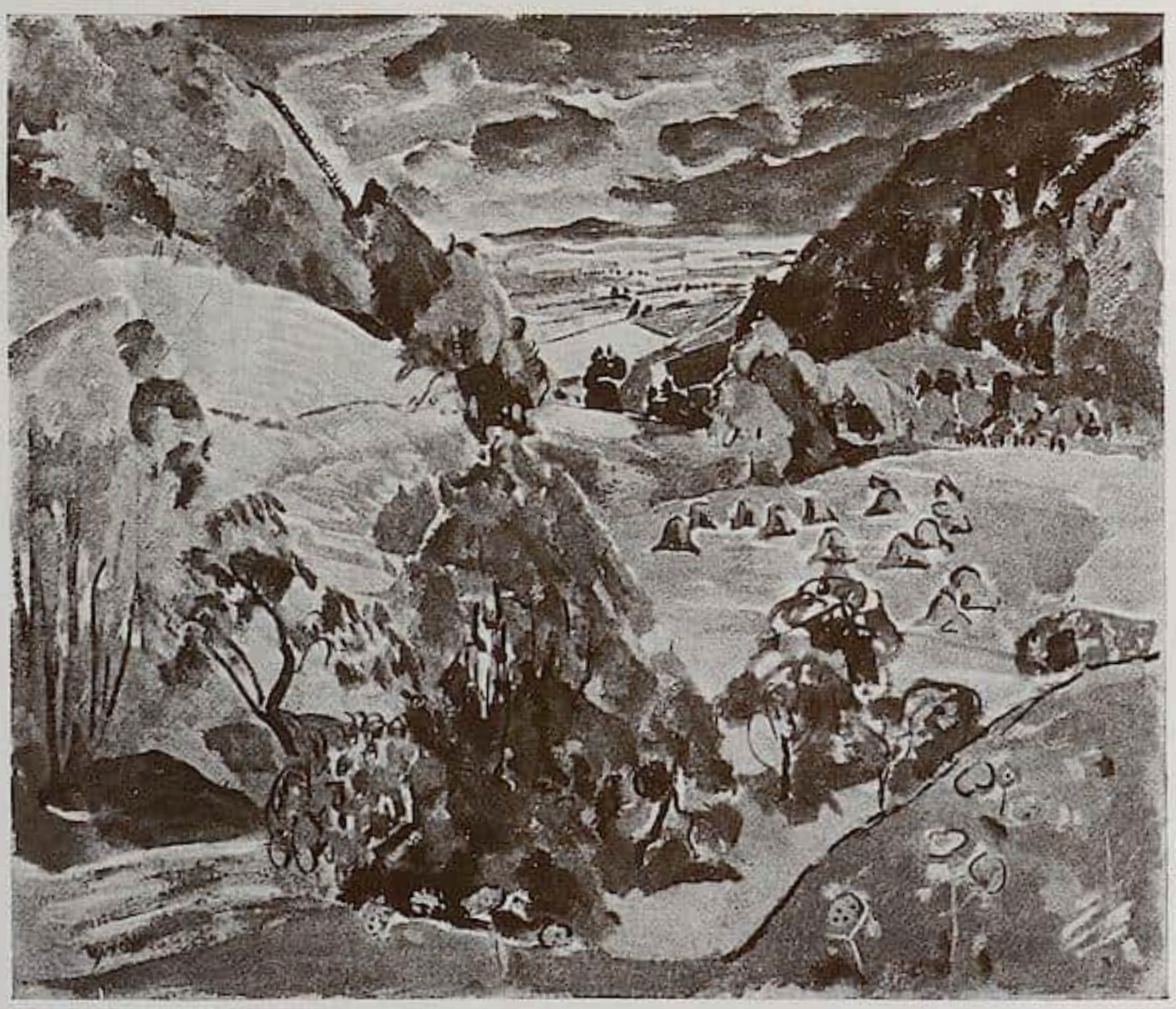
kosmus, der „horror vacui" dieſer Bilder, enthüllt eine nach Jahrhunderten plötzlich wieder erwachende Lieblichkeit jener ſpäten Gotik, deren vielſtimmiger Kanon doch nur auf deutſchem Boden gefunden werden konnte. Die Anregung kommt, wie damals, wohl auch heut wieder aus dem Weſten. Aber wie völlig iſt ſie doch zu völkiſcher und perſönlicher Eigenart umentwickelt worden! Die rankende Fülle dieſer Bilder aber wird getragen von der ambroſiſchen Heiterkeit eines wolkenloſen Himmels, verklärt von innerer Liebenswürdigkeit und betaut von einem Hauch jener Sinnlichkeit, die das Kennzeichen jeder wahren Kunſt iſt.

Ein Wort noch möge geſagt ſein über einen beſonderen Zweig der Mollſchen Kunſt: ſeine Aquarelle. Jede Technik trägt ihr Stilgeſetz in ſich, und das Aquarell insbeſondere iſt voller Anſprüche an die künſtleriſche Zucht, Konzentriertheit und Sicherheit des Künſtlers. Moll handhabt dieſes Inſtrument mit beſonderer Vorliebe, und er beherrſcht es vollkommen. Dieſe reizvollen Aquarelle, in denen der Künſtler eine höchſt eigenartige Verſchmelzung von Landſchaft und Stilleben bevorzugt, kleine Ausſchnitte aus der Natur, wie etwa Kräuter, Blumen und Büſche am Bachgerieſel über die Studie

Oskar Moll. Steiniger Bach. 1919.

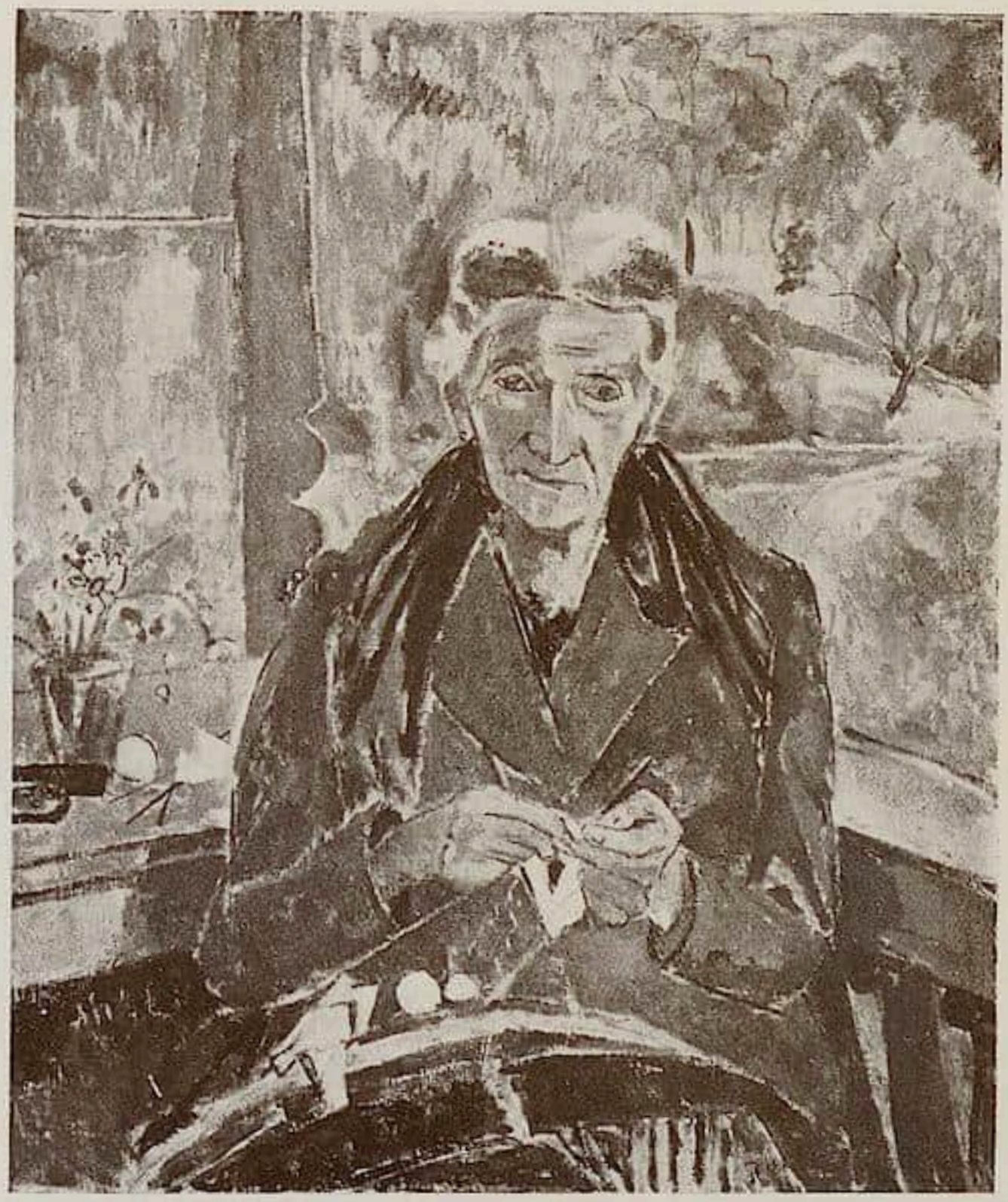
Oskar Moll. Blick aufs Meer. 1920.

Oskar Moll. Blätter am Bach. 1919.



Oskar Moll. Urnitzbug. Aquarell. 1919.

hinaus zu reiner Harmonie erhebt, — dieſe Blätter haben vor den gemalten Bildern noch den Reiz des ganz Unmittelbaren voraus. In ihnen gibt ſich Molls Art oft am glücklichſten und freieſten. Solch ein Blatt muß auf den erſten Sitz gelingen oder es iſt mißraten. Es duldet kein Umarbeiten, Kneten und Modeln wie das Ölbild. Es iſt in einem Zug fertig niedergeſchrieben wie ein Brief und verträgt keine Korrekturen. So erſcheinen ſie faſt wie glückliche Blumen, weniger mit Mühe geſchaffen, als vielmehr wie von ſelbſt emporgeblüht. Ich denke mir ein Gartenhäuschen oder Gartenzimmer, deſſen Wände mit nichts geſchmückt ſind als mit einer ganzen Reihe Mollſcher Aquarelle. Dieſe Blätter wühlen gewiß nicht auf, aber ich wüßte nichts, das mehr Schmuckkraft beſäße, als eine ſolche Dekoration, Glanz und Freude gebend, verſchönend und verſöhnend wie eine Schar heiterer Kinder, ſprudelnd, lebensfroh und von allen geliebt.



Oskar Moll. Meine Mutter. 1919.

Stanislaus Stückgold

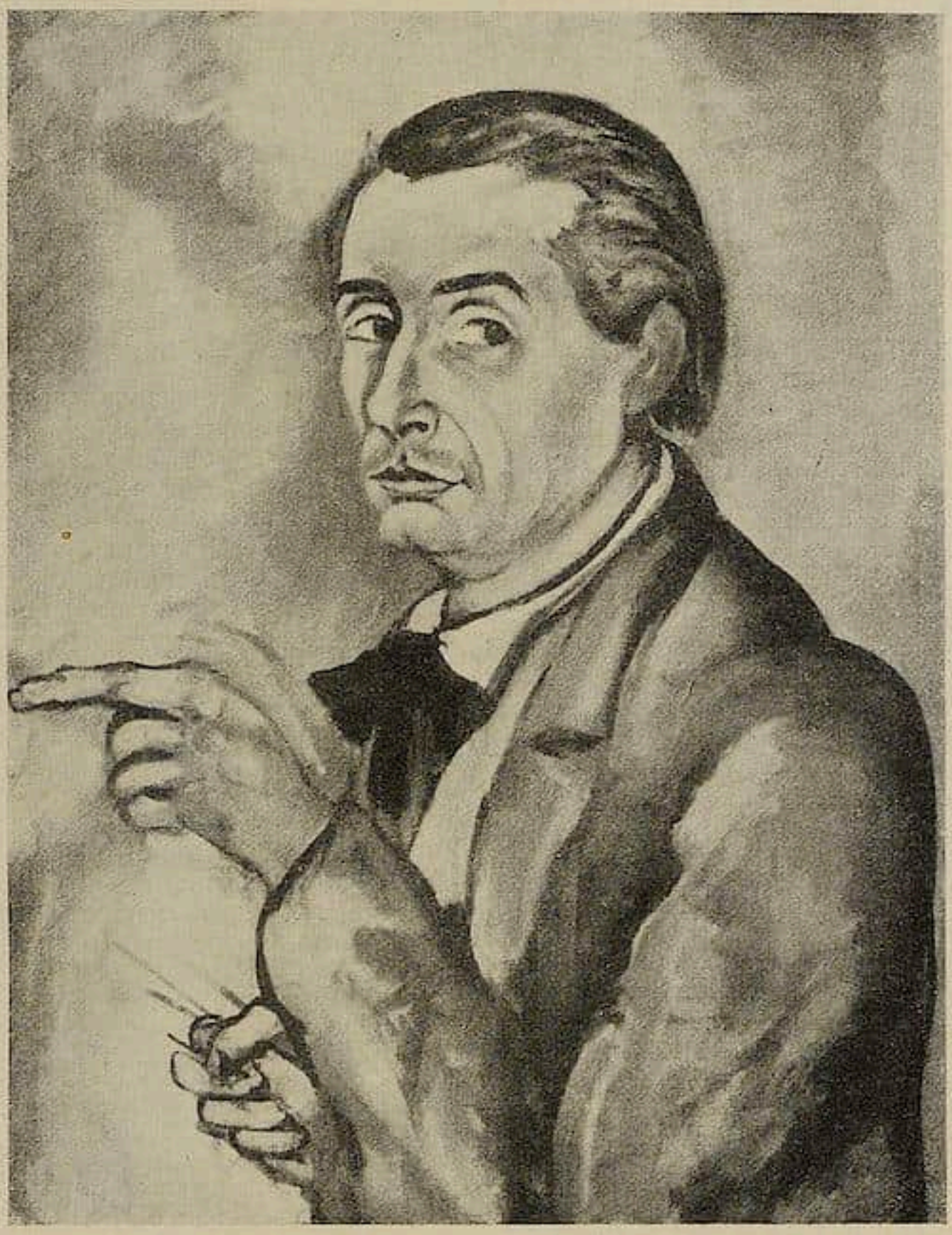
Von THEODOR DÄUBLER
Mit 2 Abbildungen

Kein Volk Europas befragt die Sterne, wenn es ſein Schickſal deuten will, aber es gibt eine übervölkiſche Anhängerſchaft des Geſtirnglaubens, die iſt über die ganze Welt verbreitet. Für ſolche Menſchen, vor allem für Seelen, die ihren Leib als Ergebnis unendlichen Wirkens der Leuchten im Tierkreis halten, ſchafft der Pole und Jude Stanislaus Stückgold plaſtiſche Schöpfungen. Ein ſchwer geprüfter, den Jahren nach faſt alter Mann, trotzdem ein vertrauender und kindlicher Geiſt, hat er Augenblicke, da ihm das Weſen von Menſchen und Werken ſternenklar wird. Und ſeine Augen blicken da beſonders gütig und geheimnisvoll. (Sternenklar ſei ſo gebraucht, wie man ſonnenklar zu ſagen pflegt.) Stückgold ahnt, ja ſchaut plötzlich die Herkunft eines Weſens von Planeten, aus Geſtirnen. Er wittert des Menſchen unendliche Beziehungen zu den flammenden Schriften, die der Schöpfer, uns zu Häupten, im Tierkreis emporſteigen und allmählich wieder verſinken läßt. Weil wir leiblich ſterben ſollen! Dieſer jüdiſche Maler hat nun unendlich viele Arabesken gefunden, in denen einige der zwölf rätſelhaften Sternzeichen, je nach Stand und Bindung jedes einzelnen am Himmel, verknüpft und nur durch eine ganz frommes Leben lösbar ſind. Dieſe ſeltenen Ergebniſſe ſeiner Eingebung bleiben dann geheimnisvoll, aber doch wohl auch einfach zu deuten: meiſtens wohnt ihnen eine ganz neue Schönheit inne; man ſtaunt über die Schlichtheit großer Sternverknotungen. Hätten die Sterngläubigen bereits wieder einen Tempel, ſo müßte Stückgold ihn ausſchmücken! Dieſer von Menſchen verlaſſene Künſtler und hellſehende Traumkenner lebt in München. Ein Weib, dem Kunden über Seelen plötzlich vor den Augen ſtehen, hat ihn aufgefordert zu malen. Stückgold mußte ihr folgen. Somit iſt er kein Könner im geforderten Sinn des Wortes, aber ein Erkenner von Menſchen, oft ein Entkerner ferner Verborgenheiten. Seine Bekenntniſſe funkeln dann in Farben ausgedrückt: wie flammende Zungen ſprechen bunte Bündel oder auch unauffällige Tapeten, abſichtlich in einer Farbe gemalte, ſonſt geringfügige Gegenſtände: dieſer Mann iſt ſo. Dieſes Weib iſt anders als es zu ſein ſcheint. Eine ſtaunenswerte, oft unbequeme Porträtkunſt! Stückgold kann nichts dafür, nimmt nichts dafür. Er, der Zeitgenoſſe von Kandinſky, ſchaut hellſeheriſch Farbenſymbolik, und ungeſchminkt ſagt er von Weſenheiten: blau und ſilbern oder rot und gelb. Lilagrün. Getrübt-gelb, erdgelb und noch vielfach andres! Und das iſt dann eine Pfingſtſchrift über den Köpfen der Leute, die um Stückgold leben. So kann man ihn als Schöpfer auch irgendwie einen Traumwandler nenen. „Die Mondgeherin“ nennt er ſein reifſtes Bild! Ein Weib in den Sternenweben des Schickſals, leicht vom Mondlicht unter den Arm genommen, ſchreitet da faſt ſchwebend, ganz ſtill — ſchlafumwaltet, über den Giebeln einer nachtverſunknen Stadt hin. Selten iſt das dichteriſch und künſtleriſch augenfällige Problem des Nachtwandlers ſicherer und überzeugender gelöſt worden.

Wenn Stückgold über Erwachſene Zungen in deutbaren Farben emporlecken läßt, ſo ſtellt er in ſeinen paar Kinderporträts neben die Dargeſtellten Blumen. Lieblingsblumen jedes noch einfältigen Weſens; weil wir unſre Lieblingsſterne, hier auf Erden, nicht kennen dürfen. Ein kosmiſcher Rauſch weht durch ſeine einfachen Werke.

Stanislaus Stückgold. Stierornament.

(Aus dem Tierkreiszyklus.)



Stanislaus Stückgold. Selbſtporträt.

Die Zeit und der Markt

Kunſtpolitik

Der Geiſt von Weimar

Eine Preſſenotiz meldet: „Die neue ‚Staatliche Hochſchule für bildende Kunſt' in Weimar iſt gegründet. Ihr Programm vertritt grundſätzlich die Förderung und Ausbildung der künſtleriſchen Begabung in zeitgemäßen Formen, indem es zugleich die traditionellen Werte auf dem Gebiete der Kunſterziehung zu wahren und weiterzuentwickeln anſtrebt. Dieſer Vereinigung des lebensfähigen Neuen mit der bewährten Überlieferung entſpricht auch das Lehrziel des neuen Inſtituts: vielſeitige und gründliche Schulung unter größter Freiheit und Berückſichtigung der individuellen Art.

In freien Fachklaſſen werden gepflegt: Figurale, Landſchafts- und Tiermalerei, Zeichnen, die graphiſchen Techniken (Radierung, Holzſchnitt, Lithographie, Kunſtdruck) und Bildhauerei. Verantwortlich für die künſtleriſche Leitung ſind die in den einzelnen Klaſſen tätigen Profeſſoren Max Thedy, Richard Engelmann, Walther Klemm, Alex. Olbricht, Alex. Brendel. Für die Klaſſe für Landſchaftsmalerei wird in kürzeſter Zeit eine Perſönlichkeit von hohem Rang gewonnen ſein. Zum Verwaltungsdirektor der neuen Hochſchule wurde der Staatsminiſter a. D. Exz. Dr. Rothe ehrenamtlich ernannt. Das Sommerſemeſter beginnt am 4. April 1921."

Alſo doch! Nachdem Gropius nach heftigen Anfeindungen von ſeiten jener konſervativen Geiſter, die auch durch die Erfahrungen der letzten Jahre nichts gelernt haben, ſchließlich die Sache ſeines ſtaatlichen Bauhauſes erfolgreich durchgeſetzt hatte, wirkt die obige Nachricht mehr als Faſchingsgroteske, ſo traurig ſie auch im erſten Augenblick für all diejenigen ſein mag, die gerade für eine Stadt wie Weimar künſtleriſch endlich eine Erneuerung erſehnt hatten. Dieſe Akademie nämlich, die durch den Exodus veralteter Kunſtprofeſſoren, dank jener reaktionären Geſinnung, die Deutſchlands Schickſal ſein wird, künſtlich noch einmal zum Leben erweckt wurde, war ſchon lange vor dem Krieg ohne jede weſentliche Bedeutung für das deutſche Kunſtleben. Aber die derzeitige Situation konnte auch durch keine Tatſache greller beleuchtet werden als durch die obige Meldung. Sollte ſich nun Gropius, müde der ewigen Quertreibereien kleiner Geiſter, gar entſchließen, ſeine Sache als endgültig verloren aufzugeben, dann hat der Geiſt von Weimar die Genugtuung eines letzten Triumphes. Für das deutſche Kunſtleben freilich wird der Begriff „Weimar" an dem Tage aufgehört haben, künſtleriſch zu exiſtieren. B.

Sammlungen

Die Frankfurter Muſeumsfrage

Nach faſt zweijährigen Verhandlungen hat die Stadt Frankfurt a. M. beſchloſſen, das Kunſtgewerbe-Muſeum, die Kunſtgewerbe-Bibliothek und die Kunſtgewerbe-Schule, die bisher private Inſtitute des Mitteldeutſchen Kunſtgewerbe-Vereins waren, in ſtädtiſche Verwaltung zu übernehmen. Damit iſt die drohende Gefahr der Auflöſung der drei Inſtitute und des Verkaufs der Muſeumsbeſtände glücklich beſeitigt. Da die Stadt ſich zur Zeit mit einer großen Neuorganiſation des geſamten künſtleriſchen und kunſtgewerblichen Schulweſens befaßt, iſt die zukünftige Geſtaltung der Kunſtgewerbe-Schule noch ungewiß. Die Bibliothek wird jedenfalls durch Hinzunahme mehrerer kleiner Bibliotheken weſentlich vergrößert werden. Das Kunſtgewerbe-Muſeum, eins der ſchönſten deutſchen Muſeen, ſoll ebenfalls eine erhebliche und dringend notwendige Erweiterung erfahren. Es iſt zu hoffen, daß die Stadt Frankfurt ſich bewußt iſt, welche großen kulturellen und künſtleriſchen Werte damit in ihren Beſitz übergegangen ſind, und daß ſie alles daran ſetzen wird, um die weitere Entwicklung der Inſtitute ſicherzuſtellen und zu fördern.

Das Muſeum der Zukunft

nennt Paul Erich Küppers einen ſehr leſenswerten Aufſatz, der kürzlich als Feuilleton der Frankf. Zeitung erſchien (12. März, 1. Morgenbl.) und lebhafteſte Beachtung in den weiteſten Kreiſen verdient. Der Gegenſatz zwiſchen dem alten Muſeum der Vergangenheit und dem von Küppers erſchauten Idealtyp der Zukunft iſt in dieſen Ausführungen ſehr klar herausgearbeitet, und wenn man auch nicht ohne weiteres hoffen darf, daß die Ideen, die der Verfaſſer für den von ihm erſehnten Typ des von innen heraus ſchöpferiſch gewordenen Muſeums aufzeichnet, von heute auf morgen realiſierbar ſind, ſo hat dennoch die Anregung im ganzen ihr Gutes und berührt ſich in mehr als einem Punkte mit jener ausgezeichneten und von veralteten Fachleuten leider zu Unrecht bekämpften Schrift Valentiners über „die Umgeſtaltung der Muſeen im

Sinne der neuen Zeit", deren Auswirkungen an dem Sammlungstyp der Zukunft, der einmal kommen muß, ihre Notwendigkeit erhärten werden.

Eintrittsgeld der Berliner Museen

Die Berliner Museen beabsichtigen vom 1. April an ein Eintrittsgeld von M. 2.— zu erheben; nur an den Sonntagen sollen sie zur unentgeldlichen Besichtigung geöffnet sein. Es ist ganz unverständlich, daß entgegen allen Bestrebungen unserer Tage, die Museen immer mehr zur künstlerischen Volkserziehung heranzuziehen und die Schätze unserer Sammlungen zum geistigen Allgemeingut aller Volksschichten zu machen, ein solcher Plan überhaupt erwogen werden kann. Unsere Museen würden gerade von denen gemieden werden, denen sie Anregung und Erhebung bieten sollen. Die Begründung, daß mit den aus den Eintrittsgeldern eingenommenen Beträgen, Mittel zur Herstellung von Führern und Katalogen aufgebracht werden sollen, erscheint uns als eine Methode, da man den Bock zum Gärtner setzt. Denn was sollen die billigen Kataloge, wenn sie niemand benützt? Dem sicherlich recht unangenehmen Mangel an Führern ließe sich wohl auf andere Weise steuern. Aber man versperre nicht den weniger Bemittelten, unter denen sich zahllose Kunsthungrige und die dankbarsten Museumsbesucher befinden, durch eine neue ungerechtfertigte Bildungssteuer die Stätten unserer Kunst, die Allgemeinheit der Nation sind. K. S.

Hagen i. W.

Dr. Karl With hat die Leitung des Folkwang-Museums übernommen. Es steht zu hoffen, daß dadurch wieder mehr Abwechslung in das Kunstleben dieser hartnäckig verschlossenen Stadt kommt, das leider durch die Erkrankung und Abwesenheit von Dr. Karl Ernst Osthaus in letzter Zeit stark zurückgegangen ist. Geplant sind neben den laufenden Ausstellungen solche aus Museumsbesitz unter Ausnutzung des reichen Originalmaterials von Aufnahmen des Folkwang-Verlages, und zwar u. a. nach folgenden Gesichtspunkten: Asien, Exoten, Kleinplastik, Kultgerät aus aller Welt, dekorative Kunst, magische Kunst, bürgerliche und revolutionäre Kunst.

Dr. With ist seit elf Jahren mit den reichhaltigen Schätzen des Museums vertraut.

Weimar

Das ehemalige Residenzschloß wird zu einem neuen Museum ausgestaltet. Neben den sogenannten Dichterzimmern sollen die Repräsentationsräume des Schlosses musealen Zwecken dienstbar gemacht werden und hier soll vornehmlich die Zeit Weimars unter Karl August in Erscheinung treten. Ein Plan, der bei dem reichen Kunsterbe in wundervoller Form ausgeführt werden kann und für den der neue Museumsdirektor Dr. Köhler, dem diese Aufgabe anvertraut wurde, der gegebene Mann ist.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Eine kleine Sensation, eine traurige und erhebende Erinnerungsstunde an ein früh vollendetes Talent und eine Enttäuschung — diese drei Empfindungsmomente charakterisieren das momentane Berliner Ausstellungsbild.

In der Akademie der Künste lockt eine merkwürdige Zwitterschau unter dem Titel „Farbe und Mode" das mondäne Berlin an. Man geht der „Mode" wegen hin, staunt über die Pracht der „Farbe" und wundert sich über die faschingsartige Veränderung, die den ehrwürdigen Räumen der Akademie widerfahren ist. Die Künstler sind zur Ausgestaltung der Mode eingeladen worden und haben sich in mannigfaltiger Weise dieser eigenartigen Aufgabe unterzogen. Zunächst galt es, die Räume für den neuen Zweck zu formen und zu schmücken. E. R. Weiß eröffnet den Reigen; er hat den Eingangsraum in ein Farbenspektrum verwandelt, das den Auftakt zu den beiden Sälen bildet, in denen bunte Seiden- und Wollknäuel ein lustiges Spiel treiben. Zarte dekorative Raumbilder geben die Wandmalereien von Georg W. Rößner und Ernst Scherz, während Cäsar Klein mit seiner „Travestie auf Mode und Zeit" dem Beschauer ein lustiges Rätsel aufgibt. In dem Mittelsaale, dem „Saale der schönen Frauen" sind sodann die Modebilder bekannter Künstler vereint, die, sämtlich in gleichem Format, einen mehr oder weniger gelungenen Mannequin darstellen. Es kommt darauf an, von welchem Gesichtspunkte aus man die Beurteilung dieser Schönheitsgalerie gelten lassen will, ob vom Standpunkte des Modesalons, dessen Name neben dem des Künstlers prangt, oder von dem des bildhaften Eindruckes, den wir von dem Gemälde als Kunstwerk empfangen. So sei es denn von vornherein gesagt, daß der Gesamteindruck der ist, daß sich diese beiden Betrachtungsmomente durchaus divergent gegenüberstehen. Walter Bondy und Ernst Heilemann dürften wohl des Lobes der Schneider gewiß sein, Spiro und Orlik erscheinen als gewissenhafte Atelierchronisten, Röhricht und Rößner wirken elegant. Die meisten haben sich aber die Aufgabe viel zu schwer gemacht und wollten viel zu viel geben. Leo von Königs dunkle Frauen-

gestalt wirkt wie ein Hamlet, Augusta von Zitzewitz drückt zu sehr das plakathafte aus und Ludwig Kainer karikiert gar zu spitz. Curt Herrmanns Modell zerfließt in einem Sprühregen von Farbenprismen und Krauskopf erschrickt durch eine gespensterhafte Dämonengestalt. Max Pechsteins Kunst führt zwei gut und geschickt in den Raum komponierte Figuren vor, deren derb gesunde Struktur sich aber nicht für ein Modebild eignet. Purrmann bleibt der schwermütige Künstler von tiefem malerischen Gehalt, dessen Wirkung hier allerdings vollkommen verloren geht. Sieghaft überstrahlt all diese Gestalten Corinths brillierender Farbenrausch; ihm allein ist es gelungen, den beiden eingangs formulierten Forderungen gerecht zu werden. Er hat wieder einmal ein Kunstwerk in einem Guß geschaffen, ein Stück bezaubernder Malerei und hinreißender Schönheit. — Von den übrigen Ausstellungsobjekten, den schön dekorierten Stoffen, den Kleidern und Hüten, den zierlichen Schuhen und anderen Modeingredienzien der schönen Frauen ist hier nicht der Ort zu sprechen.

Im Kronprinzenpalais sind mehrere Säle mit einer sehr reichhaltigen Gedächtnisausstellung des im Oktober 1914 gefallenen 27jährigen Rheinländers August Macke gefüllt. Der ganze Kampf unserer jungen Kunstevolution spiegelt sich in diesen Werken wider; es ist ein Ringen und Suchen, ein sich Verlaufen und Wiederfinden, das sich Messen einer starken Begabung an den vielfältigen Problemen. Er beginnt ganz einfach und schlicht, lernt dann an van Gogh, Manet und Renoir, kommt in die Gehege des Expressionismus und Kubismus, empfindet aber keine Wesensverwandtschaft mit der Systematik dieser Richtungen und wendet sich wieder den Farbenproblemen der Natur zu. Die verschiedenen Stufen seiner Laufbahn, die in dem Augenblick, da er sich gefunden zu haben schien, so jäh abbricht, dokumentiert sich in der Ausstellung an vielen — oft recht ungleichwertigen — Beispielen. Man hat hier alles zusammengetragen, um ein umfassendes Bild seiner Kunst zu geben. Von dem frühen Selbstbildnis angefangen, dem wundervollen Bildnis seines Freundes Franz Marc (der ihm sobald im Tode folgen sollte), gelangen wir zu dem wohl für Mackes Kunst typischsten Werke: der Dame in blauem Kostüm, die vor einem Schaufenster steht. Es ist das Zeugnis seines feinen malerischen Sinnes, die Freude an dem Flimmern und Leuchten des Lichtes und der hierdurch hervorgerufenen Strahlenbrechungen, die sein künstlerisches Auge bis in die verborgensten Winkel verfolgt. Wenn Macke auch noch keiner der Großen war, so war er doch auf dem Wege zur Konsolidierung seines starken Talents, das wir mit Wehmut vermissen. —

Die heimatlos gewordene Freie Sezession hat ihre Frühjahrsausstellung von Graphik und Kleinplastik in den Räumen von Ferdinand Möller untergebracht. Es verlohnt sich kaum darüber zu berichten, denn es ist eigentlich gar keine Ausstellung. Die Mitglieder der Sezession haben längst bekannte Arbeiten gesandt und, da man scheinbar nichts Rechtes zusammenbekam, hat man die Räume mit Kollektionen von Lehmbruck und Barlach gefüllt. Das Ganze sieht nach Verlegenheit aus, ist langweilig und nichtssagend. Auch die Mappe mit 17 Lithographien, die die Freie Sezession anläßlich dieser Ausstellung herausbringt, enthält nur schwache Arbeiten, obgleich Namen wie Gaul, Heckel, Kollwitz, Liebermann, Meid, Pechstein, Slevogt dabei sind. Es ist ein testimonium paupertatis, die Bankrotterklärung der einst so mächtigen Künstlervereinigung.

In der Galerie Carl Nicolai zeigt der in Berlin lebende Österreicher Max Rappaport, den man von den Ausstellungen der Berliner Sezession her kennt, erstmalig eine Kolletivausstellung, die in ihrer gewählten Geschlossenheit Beachtung verdient. Eine stetige Entwicklung zu immer stärkerer Farbengebung, ein feines durchdachtes Komponieren und eine sichere Technik, die vielleicht manchmal Gefahr läuft, etwas zu penibel durchgeführt zu werden, zeichnet diese kleinen Gemälde aus. Rappaport ist ein guter Stillebenmaler und charakteristischer Porträtist. Das Bildnis des Kultusministers Haenisch ist in Haltung und Farbengebung ein feines Stück; der Musikkritiker Weißmann ist ausgezeichnet getroffen. Die Gegenüberstellung dieser beiden Werke zeigt die Modulationsfähigkeit, mit der sich der Künstler seinen Modellen anzupassen versteht.

Der Sturm weist die neuesten Arbeiten von Alexander Archipenko auf. Vor allem sind es seine Skulpto-Malereien und hierzu gehörige Aquarelle, die als etwas ganz eigenartig Neues erscheinen. So fremdartig diese Werke, die nicht Skulptur und nicht Malerei sind, sondern aus gefärbter Holzpappe als Halb- und Ganzrelief erscheinen, wirken mögen — ein Künstler von der Qualität und Originalität eines Archipenko weiß doch fesselnd zu wirken. Seine Skulpturen, den Jahren 1910—18 angehörend, sind der abstrakteste Rhythmus, ganz Auflösung in Bewegung und Form. Ein in Zement ausgeführter Granatbaum von 1909 ist von bedeutender dekorativer Wirkung. Die letzte Lösung scheint in der gebeugten Frau, einer Bronze-

statuette aus dem Jahre 1913 gefunden. Unter den Bleistiftzeichnungen sind 4 Akte aus dem Jahre 1920, die auch weniger geschulte expressionistische Augen in die Kunst Archipenkos hinüberführen und ihnen die Bestrebungen dieses Künstlers verständlich machen werden. K. S.

Russische Kunst

VI. Ausstellung der Galerie von Garvens

Wenn diese Ausstellung in Berlin und nicht etwa in jener stilvoll stillen Galerie in Hannover zu sehen wäre, würde sie bald das Tagesgespräch der Reichshauptstadt sein. Denn unter den bisherigen Veranstaltungen, die Herr von Garvens mit der ihm innewohnenden Liebe zur wirkenden künstlerischen Idee zusammenzubringen bemüht gewesen ist, bedeutet diese den eigentlichen Clou. Und da sie noch bis Ende April zu sehen sein wird, steht zu hoffen, daß auch auswärtige Kunstfreunde diese seltene Gelegenheit benutzen werden, um sich über die russische Kunst — so wie sie in dieser gewählten Zusammenfassung vor uns steht — klar zu werden. Denn das künstlerisch Bleibende dieser Ausstellung liegt nicht so sehr in den einzelnen Objekten als vielmehr in dem Versuch, durch die Kunst jenen allgemeinen menschlichen Hintergrund aufzuhellen, der hinter dem künstlerischen Schöpfungsprozeß selbst sichtbar wird. Einerlei, ob es sich um die alten Heiligenbilder, die Ikone oder um die Dokumente der sogenannten Volkskunst oder gar um die Werke der beiden großen Bahnbrecher Chagall und Kandinsky handelt, irgendwo empfindet man immer etwas von dem spezifisch russischen Geist, dessen literarische Manifestation in neuerer Zeit ganz ähnlich Dostojewski gewesen ist. Indem die Ausstellung im ganzen mehr die Idee der Gemeinsamkeit als das Werk an sich in den Vordergrund rückte, wurde sie wie von ungefähr selbst zum Kunstwerk und damit für jeden Genießenden zum unvergeßlichen Erlebnis. — Hat man aber an Hand der hier vereinigten Proben älterer und neuerer russischer Kunst das Spezifische des Bodens und der Überlieferung in sich aufgenommen, dann gewinnt auch das Einzelne von selbst eine ganz andere Bedeutung. Man mag von den Ikonen aus ehemals goldüberstäten Kirchen zu Kandinsky vordringen oder sich von den Webereien und Keramiken einem Mann wie Chagall nähern, irgendwo wird immer ein tieferer Zusammenhang bemerkbar, der unvermittelt aus dem Urgrund der russischen Seele heraus die Beziehungen weist. So hat diese wundervolle Kunstschau in erster Linie das Verdienst höherer Synthese, weil sie von den verschiedensten Ausgangspunkten aus — und spottend jedweder zeitlichen Trennung — immer wieder zu dem letzten Zentrum des spezifisch Russischen hinlekt und damit den Weg in eine Provinz schöpferischen Geistes freimacht, den zu gehen ein nicht alltägliches Erlebnis für den Genießenden ist. Im einzelnen kann man in dieser Ausstellung drei Abteilungen unterscheiden: Jene älteren russischen Ikone, von denen insgesamt 30 Proben (darunter Leihgaben der Firma Ludwig Glenk, Berlin) vereinigt sind, unter denen sich einige köstliche Dinge befinden. Dann die Abteilung der Haus- und Taschenaltäre, die bestes älteres russisches Kunsthandwerk darstellen, dazu die Keramik, die Stickereien usw. als Proben echter Volkskunst und schließlich die Abteilung der modernen Kunst, bedeutsam unterstrichen durch die drei Namen Chagall, Kandinsky und Archipenko. Hier hat auch der Hannoversche Privatbesitz mancherlei beisteuern können, was für das Sammelwesen dieser Stadt nicht nebensächlich ist. Endlich neben diesen erstaunlich reich und vielseitig repräsentierten Führern einige vom künstlerischen Nachwuchs. So Iwan Puni, den kürzlich „Der Sturm" gezeigt hat, ein junger vielversprechender Russe Adja Junker, der in Deutschland lebt, Jefim Golyscheff, der den Lesern dieser Zeitschrift kein Unbekannter mehr ist, Franz Radziwill, der in diesem Rahmen viel weniger überzeugt als anderswo, weil sein Schaffen hier viel zu sehr durch den Intellekt bestimmt zu sein scheint, Lasar Segall, Marianne von Werefkin und nicht zuletzt Alexei von Jawlensky, dessen prachtvoll ausgesuchtes Werk diesmal viel bedeutender heraustritt als letzthin in der Gesamtschau der Kestner-Gesellschaft. Jeder dieser Künstler ist ein Stück der russischen Seele, Widerschein jener schmerzhaft süßen Sehnsucht, die als Melodie in dieser Welt reinen und großen slavischen Geistes seit Jahrhunderten erklingt, die in ihrem Bekenntnis zum Menschen und zu Gott gleich wunderbar ist. G. B.

Breslau

Die Galerie Stenzel vereinigt zur Zeit in ihren Räumen eine größere Ausstellung von Werken des hiesigen Akademieprofessors Oskar Moll, dessen eingehende Würdigung die Leser dieses Heftes vorstehend aus der Feder des Breslauer Museumsdirektors, Prof. Braune, finden. Diese Ausstellung ist besonders bemerkenswert, weil sie zum erstenmal eine Reihe der neuesten Arbeiten des Künstlers vorführt, die bisher noch nicht ausgestellt gewesen sind. In diesen Arbeiten kündigt sich eine vielverheißende neue Entwicklung dieses fruchtbaren Malertemperaments an.

Elberfeld

Eine Gudin-Ausstellung, wie sie in dem Umfang wohl noch nicht bisher in Deutschland gezeigt wurde, veranstaltete die Galerie Westfeld (Elberfeld, Wall). Es sind Bilder meist kleineren Formats aus dem Nachlaß, zum größten Teil in den Jahren 1825—35 entstanden, also vor dem Jahre, das Theodore Gudin den großen Auftrag Louis Philipps brachte, die französische Flotte in einer Reihe von Gemälden zu verherrlichen, deren Zahl dann auf ungefähr neunzig anschwoll (heute zum größten Teil im Versailler Museum). Auch die in Berlin, Dresden und Leipzig hängenden Marinen Gudins sind späteren Datums. Die Elberfelder Kollektion trägt durchweg den Charakter von ausgezeichnetem, die unmittelbare Stimmung des Erlebnisses wiedergebendem Studienmaterial. Einige Bilder tragen auf der Rückseite interessante Notizen des Künstlers über Tag und Stunde der Örtlichkeit der Entstehung. In etwas größerem Format sieht man den ersten Entwurf des in Bordeaux hängenden „Rettung der Passagiere des Columbus", in Farbe und Fassung den Romantiker verratend. Interessant ist die koloristische Entwicklung, die von vorherrschendem Braun der Felsen und blaugrüner Meeresfärbung gegen Ende der zwanziger Jahre in ein prächtig stimmungsvolles, silbriges Grau übergeht, um dann wieder lebhafter zu werden. Einzelne Stücke verraten den Einfluß Constables. Bemerkenswert sind neben den Seestücken die wenigen Landschaftsbilder. C. R. Sch.

Jena

Der Kunstverein Jena hat sich in den Jahren 1912—14 einen klangvollen Namen gemacht, als man es mit Botho Gräfs Beratung für Pflicht hielt, sich den Wegbereitern des Expressionismus nicht zu verschließen. Damals schon waren die Künstler der „Brücke", der Neuen Künstlervereinigung München, des „Blauen Reiters" in Einzelkollektionen und Verbänden zu sehen.

In den Jahren 1916—20 wurden diese Traditionen erfolgreich fortgesetzt. Campendonk, Albert-Bloch, Klee wurden mehrmals gezeigt. Gleichmann zum erstenmal ausgestellt, ferner Chagall, Stuckenberg, Molzahn und andere Künstler des „Sturm", daneben die ältere Generation wie Kirchner, Heckel, Erbslöh u. v. a.

Mit Beginn dieses Jahres hat der frühere Vorstand die Geschäfte des Kunstvereins wieder übernommen und im Januar Erich Kuithan, im Februar Alexander Kanoldt gezeigt. Jetzt wird mitgeteilt, daß man beabsichtige die Räume des Vereins für einen großen Teil des Jahres an einen hiesigen Buchhändler zu Ausstellungszwecken zu vermieten. Ein trauriger Verzicht, der in den jetzt zweifellos bestehenden Schwierigkeiten nur sehr zum Teil seine Rechtfertigung findet, zumal jetzt, wo es für einen Verein mit so ehrenvoller Vergangenheit doppelt Pflicht wäre, sich für die jungen Künstler einzusetzen, denen der Weg in die Öffentlichkeit durch den Streik der Kunsthändler heute noch mehr erschwert ist.

Von den beiden Ausstellungen, die in diesem Jahr bisher veranstaltet wurden, war die Alexander Kanoldts zweifellos von weitgehendem Interesse. Neben den dunkeltonigen Straßenbildern aus den beinahe historischen Zeiten der Neuen Künstlervereinigung München waren Stilleben aus den letzten Jahren zu sehen, die ein stärkeres Herausarbeiten der Lokalfarben erkennen lassen. Die Landschaften dieser Zeit sind lockerer in Form und Farbe und zeigen den Künstler auf neuen Wegen. In dem großen Hauptbild der Kollektion gibt Kanoldt in der ihm eigenen Vereinfachung der kubischen Massen der Häuserblöcke und der rundlichen Hügel in panoramatischer Breite die Ansicht von San Gimignano, der „Stadt der schönen Türme". In diesem Bilde, das in seiner Farbstellung an die klassizistische Landschaft des vorigen Jahrhunderts erinnert, lebt etwas vom Geiste des Trecento, gesehen durch das Auge des modernen Menschen, ein Zug, der Kanoldt zum Vorahner der Ideen macht, die heute das junge Italien bewegen. Dexel.

New York

In Gegenwart zahlreicher amerikanischer und schweizerischer Persönlichkeiten wurde kürzlich die für Amerika vorbereitete Schweizer Kunstausstellung, über die an dieser Stelle früher schon berichtet wurde, eröffnet. Die Veranstaltung findet bei Publikum und Presse außerordentlich günstige Aufnahme.

Paris

Wie der „Temps" kürzlich meldete, ist Monets frühes impressionistisches Bild „Frauen im Garten" für 200000 Francs für den Louvre erworben worden. Es handelt sich um jenes Stück, das seinerzeit im Salon zurückgewiesen — dem allgemeinen Gelächter von Künstlern und Publikum anheimgefallen war — da es damals den ersten konsequenten Versuch reiner Freilichtmalerei bezeichnete. — Übrigens hat kürzlich die Galerie Bernheim-Jeune zu Ehren des nunmehr achtzigjährigen Meisters eine Monet-Ausstellung veranstaltet, die Hauptstücke des reichen Schaffens dieses Impressionisten vereinigt, darunter auch die vielbewunderten Seerosenbilder, von denen Monet einige dem Staat geschenkt hat. —

Durand-Ruel veranſtaltet gleichzeitig eine große retroſpektive Piſſaro-Ausſtellung und in ähnlicher Form wurde die Galerie La Boëti dem Meiſter Guillaumin gerecht.

Wiesbaden

Die Frühjahrsausſtellung des Naſſauiſchen Kunſtvereins — Wiesbadener Geſellſchaft für bildende Kunſt — vereinigt den Nachlaß Wilhelm Morgners, der zuletzt in Berlin zu ſehen war und über den im Jahrgang 1920 dieſer Zeitſchrift aus der Feder von Will Frieg ein ausgezeichneter Beitrag erſchienen iſt. Daneben iſt Diez-Edzard mit einigen ſehr charakteriſtiſchen Werken vertreten.

Die Galerie Banger zeigt erſtmalig eine größere Kollektion des temperamentvollen jüngeren Malers Walter Heinz Schäfer-Simmern, der zugleich als Symboliker der Farbe und neuzeitlicher Myſtiker erſcheint. Bei ihm iſt das Paſſionsproblem als ſoziale Anklage erfaßt. Die Landſchaften ſind mit Ausſchaltung alles Stimmungshaftem auf den organiſchen Typus hin geſehen und ebenſo auf das Typiſche hin, mit Verachtung des Momenthaften, die Bildniſſe. Kraftvoll wie Holzſchnitte wirken die Schwarz-Weiß-Zeichnungen. ch.

Von Künſtlern und Gelehrten

Der ordentl. Profeſſor für Geſchichte der Baukunſt an der Berliner Techniſchen Hochſchule, Geh. Baurat Dr.-Ing. Richard Borrmann, tritt zum 1. April von ſeinem Ordinariat zurück. — Die Direktion des Oſtaſiatiſchen Muſeums in Köln hat dem ausgezeichneten Kenner oſtaſiatiſcher Kunſt Dr. Karl With den Auftrag auf Veröffentlichung der japaniſchen Plaſtik dieſer Sammlung erteilt. — In London iſt der bekannte Maler Sir George Dunlepe Leslie im Alter von 86 Jahren geſtorben. — Desgleichen verſtarb in München der Archäologe und Geſchichtsforſcher Geh. Hofrat Dr. Otto Pieper, der Verfaſſer eines vielgenannten Buches, „Deutſche Burgenkunde“, im Alter von 80 Jahren. — An der Techniſchen Hochſchule zu Hannover habilitierte ſich als Privatdozent für Kunſtgeſchichte der wiſſenſchaftliche Hilfsarbeiter am dortigen Provinzialmuſeum Dr. phil Alexander Dorner. — Der Direktor der Stuttgarter Kunſtgewerbeſchule, Prof. Bernhard Pankok wird in Kürze ein Berliner Lehramt übernehmen und zwar wird er an der Hochſchule für die bildenden Künſte eine Abteilung für Theatermalerei begründen, die der Heranbildung von Künſtlern für die Dekoration und Inſzenierung von Bühnenwerken dienen ſoll. Außerdem wird er gleichzeitig eine Malklaſſe an der Hochſchule leiten. — Der Münchener Genremaler Prof. Carl Seiler iſt im Alter von 74 Jahren geſtorben.

Neue Bücher

Maurice Raynal, Picasso. Aus dem franzöſischen Manuskript überſetzt. Mit 8 Kupferdrucken und 95 Abbildungstafeln. Delphin-Verlag. München 1921.

Hugo Zehder, Wassily Kandinsky. Unter Benutzung der ruſſiſchen Selbſtbiographie. Mit einem Farbendruck, acht Netzätzungen und vier Strichätzungen. Rudolf Kaemmerer-Verlag. Dresden 1920.

Max Deri, Die neue Malerei. Sechs Vorträge. Mit 95 Abbildungen. Im Verlag von E. A. Seemann. Leipzig 1921.

Otto Grautoff, Franzöſiſche Malerei ſeit 1914. Mauritius-Verlag. Berlin 1921.

Raynals „Picaſſo“, in beinahe verſchwenderiſch üppigen Lettern gedruckt, auch illuſtrativ ausgezeichnet durch eine kluge Auswahl der wichtigſten Arbeiten aus dem bisherigen Schaffen des Meiſters von ſeinen Anfängen an, konnte in keinem beſſeren Augenblick erſcheinen, um jene Dummköpfe ad abſurdum zu führen, die über den neuen „Ingres“-Picaſſo in ein Triumphgeſchrei ausbrachen, weil ſich der Meiſter von der „Irrlehre“ des Kubismus nun endlich losgeſagt habe. Raynal, der wie wenige die Entwicklung des Künſtlers durch ein Jahrzehnt hindurch verfolgen konnte und dem Künſtler perſönlich naheſteht, kennzeichnet vielmehr die neue Wendung Picaſſos zum Klaſſizismus mit der feinen aber vielſagenden Bemerkung, indem er ſchreibt: „Irgendwelche Sterne in ſeinen Augen ſind erloſchen ...“ und ſein Buch iſt im letzten ein Bekenntnis zu dem Kubiſten Picaſſo, der die Rückkehr zur Disziplin durch die intuitve Kraft ſeines ſchöpferiſchen Empfindungsvermögens in jenen Werken gewieſen hat, die mehr als die von Cézanne und Greco zu gleichen Teilen beeinflußten frühen Arbeiten, des Meiſters kunſtgeſchichtliche Stellung fixieren. Daß dies Buch neben den klaren und geiſtvollen theoretiſchen Erörterungen, die beinahe mühelos das Verſtändnis für Picaſſo (eben jenen Kubiſten Picaſſo) ſogar dem Laien erſchließen könnten, auch eine Fülle perſönlicher Eindrücke und Erinnerungen verarbeitet, gibt ihm von vornherein jene innere Wärme des eigenen Erlebniſſes, die die Lektüre zu einem reinen künſtleriſchen Genuß macht. Wie wundervoll iſt in dieſem Zuſammenhang die Schilderung

jenes köſtlichen Banketts für den Zöllner Rouſſeau im Jahre 1908, das, ein Stück beſten Montmartres, in Picaſſos Bretterbude, alias Atelier, ſtattfand. Wie fein und treffend ähnlich in jenem Abſchnitt, der Picaſſos inneres Verhältnis zur Negerkunſt verdeutlicht, die Bemerkung von dem „weißen Neger" Rouſſeau, die beinahe ſchlagblitzartig die künſtleriſche Situation erleuchtet. Für den Deutſchen beſonders aufſchlußreich iſt noch das letzte Kapitel, das von des Künſtlers Beziehungen zum Theater erzählt und die ſchon erwähnte kritiſche Einſtellung gegenüber den Schöpfungen der letzten Jahre, für die Raynal, nicht anders wie wir ſelbſt, nur eine ſtumme Reſignation bekundet, ohne daran zweifeln zu laſſen, daß ein Genie wie Picaſſo auch dieſen Zuſtand der Schwäche überwinden wird. Im ganzen aber iſt dies Buch ein Dokument der Liebe und des künſtleriſchen Verſtehens. Der Genuß der Lektüre macht ſogar vergeſſen, daß es ſich um eine — allerdings meiſterhafte — Überſetzung handelt.

Was Raynals Buch für den Kubismus ſchlechthin bedeutet, das iſt Hugo Zehders Werk über Kandinſky in anderem Sinne für die abſolute Malerei. Begrifflich ungewöhnlich ſcharf umriſſen und geprägt, führt dieſe Arbeit nicht nur ins Zentrum jener geiſtig-ſeeliſchen Einſtellung, aus der heraus allein die Schöpfungen dieſes Ruſſen zu begreifen ſind, ſondern ſie gibt darüber hinaus eine Äſthetik der abſoluten Kunſt von zweifelloſer Gültigkeit, die zugleich eine Apologie des neuen Weltbürgertums iſt, wie es ſich in Kandinſky verkörpert. Innerhalb ſeiner Beweisführung läßt Zehder dem geiſtvollen Theoretiker Kandinſky an entſcheidenden Stellen ſelbſt das Wort, indem er ſowohl aus dem Manifeſt des „Blauen Reiters" als auch aus jener bekannten, erſtmalig durch den „Sturm" veröffentlichten Selbſtbiographie diejenigen Gedankengänge klug hervorhebt, die für ſich genommen, gewiſſermaßen den Unterbau dieſes Buches bilden, das in der wohltuenden Klarheit ſeines geiſtigen Aufbaus außerordentlich erfriſchend von der ſonſtigen Fülle phraſenhafter Kunſtliteratur abſticht. Wie Kandinſky in der muſikaliſchen Linienführung ſeiner abſoluten Malerei dem Erlebnis der Seele Ausdruck durch farbige Symbole gibt, wie dieſe Kunſt unmittelbar ins Dynamiſche drängt und das Sein im unendlichen Raum erlebt und wie das Werk dieſes ruſſiſchen Künſtlers die letzten Feſſeln nationaliſtiſcher Bindung geſprengt, um ſich in die neue geiſtige Bewegung der ganzen Welt einzufügen, das hat Zehder mit einer Sprache von beinahe dichteriſcher Plaſtizität in dieſem köſtlichen Buche auseinandergeſetzt, das ſeiner geiſtigen Bedeutung nach eines der beſten Dokumente einer neuen künſtleriſchen Weltanſchauung iſt. Dieſe Kandinsky-Monographie erſchien als erſter Band einer Folge von Kunſtbüchern, die P. F. Schmidt unter dem Geſamttitel „Künſtler der Gegenwart" herausgibt. Halten ſich die folgenden Bände auf der Höhe dieſes erſten, dann darf das Unternehmen als Ganzes auf weiteſte Zuſtimmung rechnen.

Der Titel des Deriſchen Buches über die neue Malerei weiſt ſeine Entſtehung: Sechs Vorträge, die dieſer blendende Redner an vielen Orten gehalten, liegen nunmehr in Buchausgabe vor und ſie ermöglichen, weniger dem Problem der neuen Malerei als vielmehr dem der Deriſchen Kunſtbetrachtung — und Schriftſtellerei vorurteilslos gerecht zu werden. Dabei kann es dem Leſer dieſer Beſprechung nach der grundſätzlichen Stellungnahme gegenüber den oben erwähnten Werken von vornherein kaum zweifelhaft ſein, daß der Deriſche Standpunkt in mehr als einer Beziehung ſchärfſten Widerſpruch herausfordert, ſo wenig wir das Gute verkennen wollen, das ſich trotzdem in manchen Kapiteln ſeines Buches offenbart. Dieſes Poſitive in der Leiſtung beruht zunächſt auf jener leichtflüſſigen Diktion, die den Eindruck des geſprochenen Wortes auch im Schriftſatz auszuſtrömen vermag. Deri iſt eben ein ausgezeichneter wortgewandter Literat, der zumal gegenüber allen hiſtoriſch faßbaren Dingen, die ſich bequem ſeinem Entwicklungsgang einfügen, niemals verſagt. Was er über Pleinairmalerei, Impreſſionismus und Pointillismus zu ſagen hat, iſt — ſofern man von einer Stellungnahme gegenüber ſeinen eigenwilligen theoretiſch-äſthetiſchen Konſtruktionen abſieht, die ernſthaft trotz der beigegebenen graphiſchen Darſtellungen nicht zu diskutieren ſind, gut, wie alles, was er über Bildinhalte und ähnliches erklärt. Dagegen verſagt er überall da, wo es ſich um rein künſtleriſche Probleme handelt, die ſich entweder ſeinem Entwicklungsgedanken nicht einfügen oder für die ihm jede ſeeliſche Vorausſetzung fehlt. Wenn er Picaſſo „den Vater jener lächerlichen Spätgebilde und Totgeburten ..." nennt und von den „bornierten Konſequenzen" der Kubiſten im allgemeinen ſpricht und wenn er von dieſen als dem etwas „größeren Kaliber" im Hinblick auf die Pointilliſten redet, dann erweiſt er vor aller Welt eine Impotenz künſtleriſcher Aufnahmefähigkeit, die vielleicht beluſtigen könnte, wenn ſie ſich weniger prätentiös gebärdete. Wie er außerdem den Kubismus mit dem Futurismus vermengt (Dinge, die jedem Laien heute als äußerſte gegenſätzliche Pole des Kunſtſchaffens klar vor Augen ſtehen) und immerzu von „kubiſtiſch-futuriſtiſchen" Bildern ſpricht, das

beweist neben anderen unglaublich naiven Tatsachen, daß der Verfasser dieses Buches sich nicht einmal über die elementarsten Begriffe klar geworden ist, bevor er den Mut faßte, solchen und anderen hanebüchenen Blödsinn orbi et urbi durch Schrift und Rede zu verkünden. Beinahe selbstverständlich, daß z. B. auch Kandinsky und mit ihm die sogenannte absolute Malerei in den gleichen Topf geworfen werden, darinnen nun nach Deris Meinung diese Verirrten fortan beisammen hausen sollen. — Man könnte Seiten einer Kritik mit derlei konfusen Verdrehungen füllen, und brauchte, um diesen Geschichtsschreiber der neuen Kunst ein für allemal mundtot zu machen, nur das eine Kapitel abzudrucken, das sich unter der Überschrift „Historische Parallelen" ebenfalls in diesem Buche befindet. Es lohnte indes wirklich der Mühe nicht, die Welt über die Unzulänglichkeit des Derischen Standpunktes und mehr noch seines künstlerischen Begriffsvermögens aufzuklären. Schließlich kann man sogar noch den Ehrgeiz des Literaten verstehen, der sich verleiten ließ, auf Gebiete abzuschweifen, die sich ihm vielleicht erst nach geraumer Zeit erschließen werden, weil man ihm — und das ist das einzig Versöhnende an diesen Kapiteln, die das eigentliche Zentrum seines Buches sein sollten — seine Ehrlichkeit unbedingt zugute halten muß. Hätte er an diese Dinge nicht gerührt, sondern sich bei van Gogh und Cézanne — allenfalls noch bei seinem einseitig überschätzten Hodler — beschieden, sein Buch wäre immerhin eine Plattform gewesen, von der aus dann ein Stärkerer wie etwa Wallerstein (von dem sich am Schluß einige Seiten abgedruckt finden, auf denen eine Einführung in die Moderne unter gänzlicher Mißachtung all dessen, was Deri vorher exemplifiziert hat, versucht ist) unmittelbar den Weg zu den wirklichen Problemen der neuen Kunst gefunden hätte. So bleibt Deris Buch trotz seiner blendenden Fassade, im ganzen ein Versuch mit untauglichen Mitteln, oberlehrerhaft philiströs, ohne inneres Leben und künstlerisches Verständnis, sobald es sich um Dinge handelt, die nicht mehr historisch zu fassen sind, sobald die Bildinhalte aufhören und leicht geprägte Schlagworte wie „Festigkeit des Bildbaues" u. a. m. gegenüber dem Seelisch-Eigenschöpferischen versagen. Wer im übrigen die reiche schriftstellerische Begabung Deris gern anerkennt, kann nur wünschen, daß er sich fortan mehr solchen Aufgaben zuwenden möchte, die seinem eigentlichen Wesen besser liegen.

Immerhin ist Deris Buch trotz dieser harten Kritik, die nicht verletzen sollte, aber notwendig war, im ganzen noch eine Leistung, wagt man von hier den Schritt zu dem Bändchen von Otto Grautoff, das dieser kürzlich über die französische Malerei seit 1914 veröffentlicht hat. Warum dieses Feuilleton, bar jeden tieferen Verständnisses oder Einfühlungsvermögens, der Ehre teilhaftig wurde, von einem jungen Verlag in Buchform herausgegeben zu werden, wird niemand verstehen, der dies billige Tagesprodukt gelesen hat, das schnell Erfaßtes festhält, ohne irgendwie tiefer in die künstlerischen Probleme einzudringen. Beweis — was Grautoff u. a. über den Kubismus zu sagen hat. Bedauerlich, daß solch ein Buch von französischer Seite als Dokument deutscher Geistigkeit aufgefaßt werden kann, eine Möglichkeit, gegen die man beizeiten protestieren muß, sowie es Wilh. Uhde bereits kürzlich an dieser Stelle getan hat. Sein Urteil trifft Wort für Wort auch auf dies neue Elaborat zu.

Biermann.

Junge Kunst. Bd. 9—16. Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1920. Je M. 6.—.

Die zweite Reihe der „Jungen Kunst" kommt dem Ideal einer Sammlung zeitgenössischer Künstler näher als die erste. Es finden sich mehr Namen, für die die Wahrscheinlichkeit des Bestehenbleibens spricht, als problematische und abzulehnende Charaktere. Derain, Vlaminck, Schmidt-Rottluff, Klee und Scharff: darin ist ein gutes Stück wertvoller Kunst der Neuzeit enthalten. Morgner: ein Name mit unentschiedenen Vorzeichen. Eberz und Jaeckel wären vielleicht mehr auf der anderen Seite zu buchen.

Das Gewand der Bändchen hat sich verändert: Umschlag in zwei Farben, die wechseln, mit eindrucksvoll simplem Motiv nach Entwurf von Schmidt-Rottluff. Sonst ist die Erscheinung die gleiche geblieben, einleitender, meist sehr guter Text, und wo es anging, Selbstbiographisches oder Selbstbekenntnisse der Künstler, eine gute Farben- und 32 schwarze Reproduktionen. Zum mindesten also in seiner Gesamtheit — vor allem im endgültigen Ausbau, — ein brauchbares Kompendium der Kunst unserer Tage.

Auch hier wieder die gar nicht merkwürdige Tatsache, daß den besten Künstlern die besten Darstellungen entsprechen. Valentiners kluge, sehr eingehende, sehr durchdachte Analyse der Schmidt-Rottluffschen Kunst ist wohl überhaupt bisher die wertvollste Lösung der schwierigen Aufgabe, in dem engen Rahmen dieser Bändchen einen Künstler darzustellen. An leichtflüssiger Eleganz, ja Anmut übertreffen ihn natürlich die beiden reizenden Essays von Daniel Henry über Derain und Vlaminck; Derains

Herauswachſen aus Cézanne, ſein Verhältnis zu Matiſſe und zum Kubismus iſt ſo glänzend gegeben wie die animaliſche Schaffensfülle von Vlaminck. Ein paar Gedichte von dieſem ergänzen mit ihrer unübertrefflichen Naivität und Friſche ſehr hübſch das Bild des Malers. Ausgezeichnet, wie alles von Wedderkop, ſeine Biographie und kleine Analyſe von Paul Klee, deſſen Diſtanzierung von allen gleichzeitigen Strömungen völlig überzeugt. Bei Edwin Scharff liegt das Schwergewicht völlig auf ſeiner unbekümmerten und lebendig geſtalteten Selbſtbiographie, während man aus der allzu knappen Einleitung von Kurt Pfiſter nur einige unbeträchtliche Allgemeinheiten über das Weſen des Plaſtikers Scharff erfährt, gar nichts davon, daß er auch Maler war und iſt: während es durchaus wichtig geweſen wäre, das Herauswachſen ſeines plaſtiſchen Stils aus dem ſeiner Malerei und Radierung zu erfahren. Es iſt nicht ganz verſtändlich, wie ſich ein Schriftſteller von Rang eine ſo günſtige Gelegenheit entgehen ließ um ein paar ſchön gerundeter Floskeln willen. Ob Will Frieg den Ton über Morgner zu hoch gegriffen hat, kann ſich vielleicht niemals entſcheiden, da alles, was der 26jährig Gefallene ſchuf (bis auf einige Federzeichnungen) wohl mehr als Vorbereitung auf ſein eigentliches Werk zu deuten iſt, das uns für immer vorenthalten bleiben wird. Der Ton und die ſakralen Überſchriften in ſeiner Vergötterung paſſen jedenfalls weniger zu dem, was Morgner hinterlaſſen hat, als deſſen ſelbſtbiographiſches Bruchſtück und der ruhige Bericht Tapperts. Über den Eberz von Leopold Zahn wäre nichts zu ſagen, als daß man dasſelbe etwa auf ein Dutzend ähnlicher Künſtler anwenden könnte. Dagegen muß gegen die Kritikloſigkeit Verwahrung eingelegt werden, mit der Cohn-Wiener aus dem gefährlichſten Typ des heutigen Akademikers, aus Willy Jaeckel, einen Helden, religiöſen Myſtiker, Erneuerer der Romantik und noch einiges dergleichen macht. In dieſer Tonart darf man über Beckmann, meinetwegen über Slevogt ſchreiben.

Paul F. Schmidt.

Verſchiedenes

Ausſtellung in Niederländiſch-Indien

Die Kornſcheuer in Berlin wurde von dem „Bond van Nederlansk Indiſche Kunſtkringen" beauftragt, eine internationale graphiſche Ausſtellung für Niederländiſch-Indien zuſammenzuſtellen, die dort in verſchiedenen Städten während einer Dauer von zehn Monaten gezeigt werden ſoll. Die Koſten trägt die Auftraggeberin. Näheres über die Beteiligung deutſcher Künſtler an der geplanten Ausſtellung iſt bei der Kornſcheuer, Charlottenburg, Wilmersdorfer Straße 55/56 zu erfragen.

Internationaler Kongreß für Kunſtgeſchichte

Im September dieſes Jahres wird in der Pariſer Sorbonne auf Anregung der Geſellſchaft für franzöſiſche Kunſtgeſchichte ein internationaler Kongreß für Kunſtgeſchichte ſtattfinden. Er wird, wie das „Bulletin de la vie artistique" mitteilt, vierzehn Tage dauern und es ſollen archäologiſche Exkurſionen damit verbunden werden; auch der Beſuch einiger Sammlungen und der Ausſtellung mittelalterlicher Altertümer, die im Kunſtgewerbemuſeum veranſtaltet werden wird, iſt vorgeſehen.

Der Kunſtmarkt

Vom amerikaniſchen Kunſtmarkt

Der Januar brachte eine große Fülle verſchiedenſter Verkäufe, unter denen ſich einige von hoher Bedeutung befanden, vor allem der in den American Art Galleries ſtattgehabte der Henry C. Lawrence-Sammlung mittelalterlicher und Renaiſſancekunſtgegenſtände, unter denen Nürnberger Meſſingwaren und Glasmalereien vornehmlich des 13. Jahrhunderts die Hauptſtücke bildeten. Lawrence war kein Multimillionär, aber ſchon ſein Vater hatte echten Sammlergeiſt und Kunſtliebe beſeſſen (er hatte u. a. Baryebronzen geſammelt) und ſie verdoppelt ſeinem Sohne hinterlaſſen. Dieſer begann vor etwa 40 Jahren zu ſammeln, immer aber mit der Abſicht, ſich ſeiner zuſammengebrachten Kunſtgegenſtände täglich, ja man kann faſt ſagen ſtündlich zu erfreuen. So hob er gleichſam das primitivſte Sammeln zur höchſten Potenz, er wollte weniger „Sammler" als Genießer ſein. Und indem er das letztere war, wurde er das erſtere in einem Grade, den nur wenige erreicht haben. Seine Gegenſtände ſchmückten ſein Heim, wie es kunſtreiche Gebrauchsgegenſtände in jenen alten Zeiten getan. Wie es ihm möglich war, ſeine einzigartige Sammlung alter Glasmalereien, namentlich aus Frankreich, zuſammenzubringen, iſt ein Rätſel. Den Lohn ſeiner Tätigkeit haben nun ſeine Erben davongetragen, denn für dieſe Glasmalereien wurden im Durchſchnitt etwa für ein Stück von kaum einem Quadrameter Umfang $ 7000, wenn nicht mehr bezahlt, ja eines derſelben brachte es auf $ 23000, und ein etwas größeres gar auf $ 70000! Auch die Nürnberger

Messingschalen trugen ganz außerordentliche Preise davon, bis über $ 400 pro Stück! So wurde wieder einmal klar, daß hierzulande für Unica und allererste Werke gewaltige Preise bezahlt werden, aber, wohl verstanden, nur für solche, während für Werke zweiten Ranges in Europa ein größerer und meist auch besserer Markt ist als hier. Im Lawrenceverkauf selber tat sich das kund, als die Wandteppiche zur Versteigerung gelangten, denn sogar zwei sehr seltene und hervorragende Stücke, ein spätgotisches „Mille-fleur"gehänge mit Tierfiguren, 2,4 Fuß breit und fast 17 Fuß lang, sowie das herrliche, freilich teilweise restaurierte Fragment der „Heilsgeschichte", von der Heinrich VIII. eine Serie besaß (eines der Gehänge ist noch jetzt im Hampton Court Palast), und von dem im Louvre ein Stück hängt, ca. $4^1/_2$ Fuß breit und $10^3/_4$ Fuß lang, brachten es nur auf je $ 9000, weil sie nicht als das allerbeste in ihrer Art angesehen und bewertet wurden.

Ähnliches kann man von der bedeutenden Auktion sagen, die vom 26. bis 29. Januar in den Andersen Galleries stattfand, und auf der antike Skulpturen, mittelalterliche Kunstgegenstände verschiedenster Art und orientalische Keramiken usw. zum Verkauf gelangten. Auch hier wurden für einige der besten Stücke recht gute Preise erzielt, und das trotz der das letzte Mal erwähnten starken allgemeinen Depression, die noch keineswegs gewichen ist.

Wahre Riesenpreise erzielten auch japanische Buntdrucke in einem Verkauf durch die Walpole Galleries, in dem eine berühmte Pariser Sammlung unter den Hammer gelangte. Aber viele dieser Blätter waren von Abbildungen in verschiedenen Abhandlungen über japanische Holzschnitte her bekannt, und ihre Qualität war ganz außerordentlich.

Leiden mußten, einmal unter der augenblicklichen Depression, sodann an dem nicht zu übersehenden Umstand einer Überfüllung fast aller Lager und einer Überfülle von Angeboten trotz dieses Umstandes, selbst hervorragende Wandteppiche aus dem 16. und 17. Jahrhundert, namentlich vlämischer Herkunft, unter denen z. B. eine herrliche Serie von drei Teppichen mit prächtigsten Bordüren, wohlerhalten und frisch in der Farbe, um $ 18000 zurückgekauft werden mußte. Leiden mußten ferner Gemälde alter wie neuer Meister in verschiedenen Verkäufen, so daß in sehr vielen Fällen die angebotenen Werke entweder mit Verlust abgegeben oder aber zurückgezogen werden mußten. So ging es mit den das letzte Mal bereits erwähnten „62 alten Meistern" aus Europa, für die etwa $ 24000 gezahlt wurden. Das große Tintoretto zugeschriebene und ihm mindestens sehr nahestehende Altargemälde des letzten Abendmahles brachte es z. B. nur auf $ 2400; der dem Rubens zugeteilte, freilich kaum von ihm selber ausgeführte, sicher aber von ihm entworfene „Tod des Adonis" auf $ 1250; das ganz vorzügliche Männerporträt von Jan Lievens, das lange als Rembrandt galt, auf $ 1400; Guido Renis große „Heilige Familie" auf $ 750; ein hervorragend gemalter Jordaens, den Gott Bacchus darstellend, auf $ 1300, der vielleicht beste Cornelis Holsteyn, ein umfangreiches „Bacchanal", auf die gleiche Summe. In einem anderen, in den American Art Galleries stattfindenden Gemäldeverkauf erzielten einige alte Meister noch kleinere Preise; ein Corot nicht viel mehr als $ 6000, obwohl an seiner Echtheit nicht gezweifelt wurde. Und als dann als besonderer „Galaabend" im Ballsaale des Plazahotels 71 Bilder Degas zur Versteigerung gelangten, da war die Erwartung groß. Der bekannte Händler Jacques Seligmann hatte sie seinerzeit erworben — sie stammten sämtlich von der im Jahre 1918 in Paris stattgefundenen Vente Degas — und hatte wohl gemeint, da hier im vorigen Jahre die französischen Impressionisten so hohe Preise auf öffentlicher Auktion erzielt hatten, so könne man nun das gleiche von diesen Degas erwarten. Jedoch täuschte er sich, wenn er selber wohl auch sozusagen mit einem blauen Auge davongekommen sein dürfte, denn die mit Paris in Verbindung stehenden Händler sahen sich, angesichts der geringen Kauflust privater Sammler, gezwungen, die „Degaspreise" wenigstens einigermaßen aufrecht zu erhalten, und so kam die ja nicht schlecht klingende Gesamtsumme von $ 226800 für die 71 Degas zusammen. Die allermeisten der Werke aber, von denen viele nur mehr oder weniger flüchtige Skizzen darstellten, dürften sicher wieder nach Europa zurückkehren, denn für sie ist hier kein Markt vorhanden. Erstaunlich war eigentlich, daß das hiesige Publikum immerhin an diesem „Galaabend" all die manchmal fast etwas agressive Nacktheit ohne Protest über sich ergehen ließ. Allerdings hat ja das hiesige Theater da in den letzten Jahren die vorzüglichsten Pionierdienste geleistet. Nur duldet solch ein Publikum meist das Gewagteste auf der Bühne, stößt sich im Bilde aber um so mehr daran. Die Zeiten aber, da man ein Werk von G. F. Watts seiner Nacktheit wegen aus dem Washingtoner Weißen Hause entfernen mußte, damit nicht die Sitten des ganzen Landes darunter litten, die scheinen nun doch endgültig vergangen.

Aus den in den „Ergebnissen" mitgeteilten

Stichproben aus den zahlreichen Versteigerungen während der Berichtsperiode werden sich Interessenten zur Genüge über den gegenwärtigen Stand des hiesigen Marktes zu orientieren vermögen. Gewartet muß nur immer wieder werden vor dem Herschicken von allerlei Kunstwerken, die nicht in irgendeiner Weise etwas ganz bedeutendes oder seltenes darstellen. Das Ergebnis kann nur, trotz des Valutastandes, ein unerfreuliches sein. So ist z. B. jetzt wieder ein Däne mit dem ersten Teil einer großen Sammlung eines dänischen Edelmannes hergekommen und gibt bekannt, daß unter seiner auf zwei Millionen Dollars abgeschätzten Kollektion sich solche wunderbare Raritäten wie ein Teniers und ein — B. Denner (!) befänden. Wer aber wird für Denner hier etwas ausgeben? Und von Teniers wimmelt es hier förmlich, und kaum irgendein Sammler mag seine hierzulande als „zu grob" verschrienen Gemälde. Welch eine Enttäuschung erwartet also wieder diesen Herrn! Eine solche Enttäuschung hat wohl auch kürzlich die Wiener Gesellschaft der Musikfreunde erlebt, die 32 alte Streichinstrumente aus ihrer Sammlung wertvoller und historisch bedeutsamer Instrumente zur Versteigerung hierher sandte und dafür nur £ 7848 einnahm, von denen doch noch eine ganz hübsche Summe für Ausgaben und Kommission abgezogen werden müssen, ehe das Nettoresultat sich ergibt. Ohne genauere Kenntnis des hiesigen Marktes Kunstwerke herzusenden ist die größte Torheit und schadet nur allen daran Beteiligten. Man muß dringend davon abraten. F.

Bevorstehende Versteigerungen

Die Frankfurter Kunstmesse im Römer

Die Frankfurter Kunstmesse bot bei ihren bisherigen Ausstellungen einen allgemeinen Überblick über die Entwicklung der Kunst schlechthin. Ausgezeichnete Kunstwerke aller Stilepochen, wie sie vom ganzen Kunsthandel Deutschlands der Messe zur Ausstellung zugebracht wurden, verbanden sich mit den historischen Hallen und Sälen des Römers zu einem Bild, das in seiner Eigenart den vielen Tausenden von Besuchern sich unauslöschlich einprägte.

Bereits die letzte Herbstmesse war mit einer größeren Versteigerung von Kunstgut verbunden, deren umfangreicher Katalog neben vielen Kunsthändlern aus ganz Deutschland auch zahlreiche Kunstfreunde anzog.

Für die kommende Frühjahrs-Kunstmesse hat sich die Leitung zu einem straffer gefaßten Programm entschlossen. Das Rückgrat der allgemeinen Ausstellung werden zwei Sonderveranstaltungen bilden, 1. eine Schau asiatischer Kunst und 2. eine Ausstellung des schönen Buches.

Die asiatische Kunstausstellung kommt der künstlerischen Sehnsucht weiter Kreise entgegen. Sie wird neben dem Kunsthandel von öffentlichen und privaten Sammlungen in ganz Deutschland beschickt werden und ein Bild bieten, wie es in gleicher Abrundung bisher nicht gezeigt wurde. Hand in Hand mit dieser Ausstellung wird eine Versteigerung ostasiatischer Kunstwerke, hauptsächlich aus öffentlichem Besitz, gehen, die von den Frankfurter Auktionsfirmen Bangel, Helbing und Prestel geleitet werden wird.

Ferner wird mit der Ausstellung ein Zyklus von zwölf Vorträgen über asiatische Kultur und Kunst parallel gehen, zu dem die bedeutendsten Gelehrten Deutschlands ihre Mitwirkung zugesagt haben.

Die zweite Ausstellung, „Das schöne Buch", soll die Entwicklungslinie des wertvollen Buches in Ausstattung, Einband, Type und Illustration vom Mittelalter bis zur Moderne zeigen. Die Ausstellung wird besonders die Illustration von der romanischen Handschrift bis zum modernen Luxusdruck umfassen. Auch hier werden neben den Verlegern und Buchhändlern öffentliche Sammlungen ihre Schätze ausstellen. Möglichst vollständig soll der moderne Luxusdruck vertreten sein, in dem Deutschland den Vorrang unter allen Nationen auch heute behauptet.

Die Gesamtausstellung wird vom 3. bis 16. April dauern. Die Versteigerung, deren Katalog Ende März erscheint, wird am 15. und 16. April stattfinden.

Geplant ist schließlich noch die Herausgabe einer Kunstmesse-Mappe, in der die hervorragendsten Stücke der Ausstellung publiziert werden sollen. W. Sch.

Berlin

Hollstein & Puppel versteigern am 4. April Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte und Handzeichnungen deutscher Künstler des 18. und 19. Jahrhunderts. Der 1782 Nummern enthaltende Katalog führt u. a. 521 Blätter von Chodowiecki, über 100 Arbeiten von Ludwig Richter, Joh. Friedr. Bause, Anton Graff, Hosemann, Kobell, Kriehuber, Krüger, Menzel, eine Reihe interessanter Lithographien und illustrierter Bücher auf.

Köln

Die bekannte Gemäldesammlung A. Souheur-Aachen wird am 7. und 8. April bei Math. Lempertz versteigert. Es handelt sich in erster

Linie um gute, vielfach signierte Werke holländischer und deutscher Maler des 17. Jahrhunderts. Der Katalog verzeichnet authentische Bilder von C. G. Decker, Jan van der Meer van Harlem, Abraham Stork, Dirk Maas, H. van Kessel, E. van Hemskerk, G. van Honthorst, Pieter Aertszen, S. de Vos, Frans Francken, Seb. Francken u. a. — Der zweite Teil der Sammlung umfaßt eine Kollektion von Werken neuerer Künstler hauptsächlich aus den Rheinlanden. Wir nennen: A. Achenbach, C. F. Deiker, Ch. Kröner, E. v. Gebhardt, C. F. Lessing, Claus Meyer, F. v. Wille, H. Salentin, W. Schrauer, R. Burnier.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Sussex

Auf Befehl des Public Trustee („Re" Fürst Münster, Trading with the Enemy Act) wurde dieser Tage der gesamte Kunstbesitz des Fürsten Münster in Maresfield Park, Uckfield, Sussex, durch Messrs. Tooth and Tooth 187 und 188 Oxford Street, versteigert. Zwei Porträts von Cornelisz Janssen, das eine William Shelly, das andere dessen Frau Christina darstellend vom Jahre 1633, wurden zu 62 resp. 180 Guineen verkauft. Ein dem Hans Holbein zugeschriebenes Porträt der Elisabeth Shelly brachte 135 Guineen. Zwei Landschaften von Pannini 58 Guineen und ein Seestück mit Fischerbooten von Willem Vandevelde 320 Guineen.

Altirisches Silber

Hohe Preise werden jetzt für altirisches Silber gezahlt. Aus dem Besitz der Lady Carbery wurden verkauft: Ein zweihenkliger, mit Deckel versehener Pokal, Höhe 12 inches, von T. Bolton Dublin 1693 für £ 725 (Shoebridge); eine Tazza, Zeit Wilhelms III., £ 251 (Beale). W.

Deutsche Kunst in Spanien

Die Münchener Neue Galerie Hans Goltz ist aufgefordert worden, in einer internationalen Ausstellung im Madrider Salon der Unabhängigen Werke der von ihr vertretenen jungen Künstler Campendonk, Klee, Grosz, Eberz u. a. zu zeigen. Im Mai soll dafür als Gegenleistung bei Goltz eine Ausstellung von Arbeiten derjenigen spanischen Künstler stattfinden, die sich um Delaunay gruppieren.

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG

alter und

moderner Meister

Carl Nicolai · Berlin W10

Viktoriastraße 26 a

Angebote aus Privatbesitz

möglichst mit Photo unter Angabe von Künstler, Maß u. Preis erwünscht

Berlin

Die für den 25. Februar anberaumt gewesene Versteigerung von 28 französischen Farbstichen aus einem fürstlichen Besitz bei Karl Ernst Henrici wurde wenige Tage vor dem Versteigerungstermin abgesagt, da die ganze wertvolle Sammlung von einem Liebhaber en bloc erworben wurde.

Neue Kataloge

Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M., Hochstr. 6. 669. Antiquariatskatalog. Bibliotheca Asiatica. I. Asiens Sprachen und Literaturen. Texte, Übersetzungen, Erläuterungsschriften. Mit Anhang: Allgemeines zur Sprachwissenschaft.

Gilhofer & Ranschburg, Buch- und Kunstantiquariat, Wien, Bognergasse 2. Antiquariatskatalog 138. Bibliothek eines Wiener Bibliophilen. Schöne Bücher des 19. und 20. Jahrhunderts in schönen Einbänden. Im Nachtrag eine Anzahl wertvoller Werke über orientalische Teppichkunst.

Otto Harrassowitz, Buchhandlg. u. Antiquariat, Leipzig, Querstr. 14. Bücherkatalog 388. Illustrierte Bücher, Schöne Einbände, Kupferstichwerke des 17. Jahrh., Berühmte Illustratoren des 18. u. 19. Jahrh. (Beardsley, Bewick, Gavarni, Johannot, Menzel, Ludwig Richter u. a.). Deutsche, englische und französische Holzschnitt-, Stahlstich- und Galeriewerke des 19. Jahrhunderts.

Hollstein & Puppel, Kunstantiquariat, Berlin W. 15, Meinekestr. 19. Kunstauktion XVII. Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Handzeichnungen deutscher Künstler des 18. u. 19. Jahrh., darunter ein umfangreiches Werk von Daniel Chodowiecki sowie Blätter von Bause, Bolt, Dietrich, Genelli, Hosemann, Kriehuber, Krüger, Menzel, Opiz, Preller, Pletsch, Rethel, Schadow, Schnorr von Carolsfeld und ein reichhaltiges Werk von Ludwig Richter, Illustrierte Bücher des 16.—19. Jahrhunderts, Französ. Lithographien. — Lagerkatalog I: Bildnisse.

Markert & Petters, Buchhandlung und Antiquariat, Leipzig, Seeburgstraße 53, I. Genealogie III. Katalog XVII. Memoiren, Biographien, Tagebücher, Briefwechsel.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone": BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Giselastraße 12 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE: Dr. Leo Balet, Blaricum, Nordholland / DANEMARK und SKANDINAVIEN: Dr. Alfred Gold, Charlottenlund (Danmark), Lindegaardsvej 44 / PARIS: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City

Verlag, Geschaftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2 Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 7	7. April	Heft 7	31. März
„ 8	21. April	„ 8	14. April
„ 9	5. Mai	„ 9	28. April
„ 10	19. Mai	„ 10	12. Mai

Neue Kunst
Hans Goltz
München
Briennerstraße 8

April 1921
Frühjahrs-Ausstellung
Neue Werke von Davringhausen - Gust. Kars - Klee - Mense - Schrimpf
Graphik und Plastiken von Edwin Scharff

ARARAT
Heft 3
Edwin Scharff
und der übrige reiche Inhalt mit 18 Abbild.
M. 8.50
Vorzugs-Ausgabe mit Original-Lithographien von Edwin Scharff

Afrikaniſche und ozeaniſche Kunſt

Mit 13 Abbildungen *Von ECKART v. SYDOW*

Von jeher haben die Tanzmasken der afrikaniſchen und ſüdſeeländiſchen Völker den ſtärkſten Eindruck bei der Betrachtung exotiſcher Kunſt hinterlaſſen. Das Kunſtgewerbe konnte noch ſo vollendet ſcheinen, die Schnitzerei etwa der mächtigen Ahnenfiguren noch ſo verehrungswürdig daſtehen, — gegen den ſeltſamen Zauber der Masken kamen ſie nicht auf. Dieſer erſte Eindruck trog nicht. Und er würde ſich noch ſteigern, hielte man ſich immer vor Augen, daß regelmäßig zu dieſen Geſichtsmasken noch weitere Maskierungen des übrigen Körpers gehörten — Maskierungen, die ſomit faſt den ganzen Menſchen in ein nicht alltägliches Gewand einhüllten. Für die Macht des innewohnenden Ausdrucks ſpricht es, daß ſie nicht erloſch vor der eigenen Erinnerung an europäiſche Maskenfeſte mit dem zyniſchen Banalismus ihres Treibens. Unabhängig von jedem zeitgenöſſiſchen Vergleich erhob ſich hier für das richtige Gefühl der Pomp einer ernſthaften, weſentlichen Feſtlichkeit.

In der Tat! Dieſe Masken deuten meiſt nicht auf banalen Lärm. Sie erſcheinen vor allem bei den beiden wichtigſten Vorgängen im Menſchenleben: bei der Feier des Eintritts des jungen Menſchen in die Geſellſchaft der Erwachſenen: den Mannbarkeitsfeſten, und bei der Totenfeier für Verſtorbene. Und ſie ſelbſt haben nicht ſo ſehr eine Bedeutung und Hindeutung, ſondern ſie ſind ſelbſt etwas. Und zwar das für den Primitiven Realſte. Sie ſind Geiſter. Durch ihren Gebrauch werden alſo die Träger in wirkliche Geiſter verwandelt und zugleich erhöht. Dieſe Masken ſind daher weniger eine Verhüllung als eine Enthüllung, — nämlich der weſentlichen Elemente der Wirklichkeit. Und ihre oftmals vorhandene Bemalung mit weißer Farbe bedeutet: ein Geiſt ſpricht hieraus! Geiſter der Ahnen oder der Dämonen.

Die Kopfmasken (Geſichts-, Tier- und Stammbaummasken) ſelbſt ſind nur ein kleiner Teil der Maskierung. Ihre menſchlichen Formen weiſen in ihrer vollſtändigen Bekleidung wohl zum Teil — in Afrika — auf die Geiſterhütten als Vorbild zurück, in denen die Jugend im Walde wohnt, bevor ſie in die Geſellſchaft ihrer Stammesangehörigen als berechtigte Mitglieder aufgenommen werden. Lange Zeit hindurch bleiben die jungen Leute dort wohnen, erfüllen den Wald mit dem Geräuſch ihrer Tänze und Geſänge und werden auch auf ihr ſpäteres ſoziales Leben, beſonders auf die Ehe, vorbereitet. Dieſer Aufenthalt iſt überaus wichtig. Vor allem in myſtiſcher Hinſicht. Im Walde nämlich hauſen die Seelen der Abgeſchiedenen, der Vorfahren. In ihren Bannkreis tritt im Noviziat der junge Menſch ein und nimmt dergeſtalt das ſeeliſche Weſen der Ahnen irgendwie wirklich in ſich auf. Man möchte ſagen, daß der Gedanke der Tradition ſich ſo auf magiſche und zugleich myſtiſche Weiſe kundtue. Denn nach dem Eintritt in den Wald und damit in den Herrſchaftsbereich der Vorfahren verliert ſich unter dem Einfluß komplizierter Gebräuche das Erinnern an die Vergangenheit der Jugend und deren Selbſtändigkeit. Mit neuem Namen und neuen Auffaſſungen, die er im Laufe der Lehrzeit im Walde erlangte, geht der Menſch wieder in das Leben der Allgemeinheit zurück. Das väterliche Blut hat ſich ſeiner bemächtigt und wirkt durch ihn. So bewährt ſich der enge Zuſammenhang, den das myſtiſche Bewußtſein nicht ſtiftet, ſondern erlebt, erkennt, auch im wichtigſten Vorgange des ſozialen Lebens oder vielmehr ſeiner Vorausſetzung. Der Wille zum Konſervativismus iſt hier klar.

(Der äußert ſich ja auch ſonſt in allen Handlungen. Der Widerſtand gegen das Neue, der ſich im animiſtiſch-myſtiſchen Bewußtſein gründet, — denn wer kann wiſſen, welche

Kräfte von einem ganz unbekannten Gegenſtande ausgehen? möglicherweiſe ſehr ſchädliche!)

In jenen Waldaufenthalten liegt die Vorausſetzung dann der Geheimbünde, die im Leben der Eingeborenen eine große Rolle ſpielen. Sie ſind die mächtigen Vertreter der Geiſter der Vorfahren, nicht nur den Männern gegenüber, ſondern vor allem im Unterſchiede und Gegenſatz zu den Frauen.

Wie hier das naturhafte Ahnentum ſich als das Übermächtige, das Leitende dokumentiert, ſo findet auch auf anderem Gebiet das gleiche ſtatt: im Totem-Zuſammenhang und ſeinen Abbildern auf den Schnitzereien, die beſonders ſchön dem Südſeegebiet entſtammen. Damit berühren wir nichts ganz Neues, ſondern etwas, das ſchon im Kernpunkte geſtreift wurde und was auch, wie die Maskentänze der Mannbarkeitsfeſte, im engen Blutzuſammenhang begründet iſt. Dieſes Mal freilich betrifft es nicht die dämoniſchen Geiſter des Waldinneren, ſondern die Selbſtidentifikation einer Blutsverwandtſchaftsgruppe mit einer Tierart oder (ſeltener) mit einem anorganiſchen Naturobjekt oder auch einer Pflanzenart. Dieſen Zuſammenhang bezeichnet man mit Totemismus. Alles Mögliche kann Totem ſein, aber das Tier ſteht doch in erſter Linie. Die Eigentümlichkeit des Totemismus beſteht darin, daß nicht der Einzelne mit einem einzelnen Tier, ſondern die ganze Sippe ſich mit einer Tierart identifiziert. Von einem religiöſen Gehalt des Totemismus kann keine Rede ſein. Denn die Totems ſind in keinem Sinne Gottheiten und niemand denkt daran, ſie durch Gebete oder Opfer günſtig zu ſtimmen. Das Totemtier wird nur als älterer Bruder gleichſam bezeichnet, iſt ſomit ein Weſen, das dem Stamme günſtig geſinnt iſt — manchmal auch das Weſen, von dem der Stamm ſich genealogiſch herleitet: der Stammvater. Es darf ſein Fleiſch nicht gegeſſen, das Tier ſelbſt nicht getötet werden; und die zu einem Totem gehörigen Sippe-Angehörigen dürfen gewöhnlich nicht untereinander heiraten, ſondern ſind (exogamiſch) zur Verehelichung mit Menſchen anderer Sippe gezwungen.

Dieſer enge Blutzuſammenhang der Angehörigen drückt ſich in ſo vielen ſchönen Arbeiten aus. Da wächſt eine Geſtalt etwa aus dem Rachen eines Tieres hervor oder es hält eine menſchliche Geſtalt irgendein Tier in beiden Händen. Verzwickt und reich ſtrömt ſo das Leben aus der einen Geſtalt in die andere über. Eine uns ſonderbar modern anmutende Symbioſe läßt das Blut aus dem Menſchen in das Tier, aus dem Tier in den Menſchen zurückſtrömen. Es liegt etwas wie die Vorwegnahme darwiniſtiſcher Erkenntniſſe in dieſen ſeltſamen und beunruhigenden Schnitzereien. Und ſie werden nur noch ſonderbarer, wenn man den Aſpekt erwägt, unter dem ſie im Lichte der Auffaſſung Siegmund Freuds erſcheinen.

In Siegmund Freuds geiſtreich kombinierender Hypotheſe werden dieſe Dinge zu Beweistümern für die von ihm ſchon lange vertretene Konſtruktion der geſchichtlichen Entwicklung der Sexualität. Urſprünglich habe die menſchliche Ur-Horde unter der Oberherrſchaft ihres Vaters zuſammengelebt. Gegen ſeine Unterdrückung hätten ſeine Söhne ſich empört: ſie töteten ihn! Die weitere Entwicklung vollzog ſich im Schatten dieſer vatermörderiſchen Tat. Einerſeits ſei das Inzeſt-Verbot erfolgt, um das Zuſammenleben der vaterloſen Söhne zu ermöglichen: alle Mitglieder der Horde mußten auswärtige Eheverbindung ſuchen, um der wechſelſeitigen Eiferſucht zu entgehen. Andererſeits ſei nun eine Art Totemverehrung erwachſen, als Zeugnis des Schuldbewußtſeins der mörderiſchen Söhne, „als Verſuche, das Gefühl zu beruhigen und den beleidigten Vater durch nachträglichen Gehorſam zu verſöhnen". Freilich ſpricht Freud von „Totem-Religion" — und darin liegt ein prinzipieller Irrtum. Denn es gibt ja keinerlei religiöſe Verehrung des Totemtiers, ſondern nur eine bluts brüderliche Freundſchaft.

Abb. 1. Maske aus Kamerun.
Leipzig, Muſeum für Völkerkunde.

Abb. 2. Tanz-Maske aus Neu-Mecklenburg.
Leipzig, Muſeum für Völkerkunde.

Dennoch kann der Grundgedanke wohl der richtige ſein. Und Freuds Paralleliſierung der Tabuvorſchriften mit den Zwangshandlungen und Vorſtellungen der Neurotiker würde ein grelles Licht auf den Grund der Schwäche der Naturvölker werfen: man möchte ſie für Menſchen erklären, die über ein einmal Getanes nicht fortkommen können, immer wieder vom „böſen Gewiſſen“ in ihren Handlungen gehemmt und in eine falſche Richtung abgelenkt werden. Und es wäre in dieſem Betracht von großem Intereſſe, daß im ganzen Bereich der weißen Raſſe Totemismus überhaupt nicht nachzuweiſen iſt: dieſe hat das uralte „böſe Gewiſſen“ überwunden, ſeine Krämpfe durch Taten der Fortentwicklung, Höherbildung ausgeglichen und die innere Anklage durch tätige Reue verſöhnt.

Von der Stärke der primitiven Einſtellung, die nicht in ſich, im Einzelweſen, ſondern in längſt verſtorbenen Vorfahren die Quelle der Kraft findet, zeugen auch die Ahnen-

figuren aus Neu-Mecklenburg (Abb. 6/7). Man möchte zunächſt an Zwitter denken. Aber es ſind ſicherlich männliche Ahnen — Figuren für Totenfeiern, deren Kult ſtreng und geheimnisvoll iſt.

* * *

Von den beiden Polen des Dämonenglaubens und der Ahnenverehrung, den Repräſentanten der magiſchen und der myſtiſchen Vorſtellungsweiſe, rundet ſich der Äquator der tagtäglichen Erlebniswelt, die ſich überall mit Weſen beſchäftigt und mit Formen durchdringt, die in näherer oder weiterer Beziehung zum myſtiſch-magiſchen Bewußtſein ſtehen. So beſchäftigt man ſich etwa mit der Hinterlaſſenſchaft des verweſenden Körpers eines Toten: in der Made ſieht man die Verkörperung der Seele des Leichnams. Dieſer „Seelen-Wurm" wird dann verwandelt ins Krokodil, in die Eidechſe, in die Schlange. Und alle Verzierungen exotiſcher Gerätſchaften mit dieſen Tieren oder ihren Motiven deuten auf das mindeſtens in früherer Zeit deutlich geweſene Bewußtſein vom Zuſammenhange mit einer mythologiſchen Welt ſolcher Art. Dieſe Weſen tragen nun einen Doppelcharakter: ſie gelten als Verkörperungen von Geiſtern der Brüder und Ahnen, alſo als Hindeutungen auf den Tod, andererſeits aber auch als Symbole der Schöpfungskraft. — Damit hängt dann logiſch die Verehrung der Vögel zuſammen. Dieſe beflügelten Weſen ſchweben im Raume zwiſchen Himmel und Erde, ſie verbinden alſo den Menſchen mit dem Gott. Der Vogel trägt die Seele dorthin. So werden Vögel, etwa die Hühner des Orakels, zu Schickſalsvögeln. Vogel und Seele wachſen gewiſſermaßen zuſammen: der Vogel wird zur Seele und umgekehrt. — Für die Kunſt am wichtigſten aber ſind die Darſtellungen des Vogels und der Eidechſe, und der vielfältige Gebrauch ihrer Motive.

* * *

Sieht man Arbeiten der durchſchnittlichen Negerkunſt neben Werken hängen, die dem Gebiet der Südſee entſtammen, ſo fällt ſogleich ein bedeutender Unterſchied auf. In Afrika eine phantaſieloſe nüchterne Art, — in der Südſee ein großartiger dekorativer Schwung der Form. Irgendeine innere Gedrücktheit und Enge liegt in den meiſten afrikaniſchen Geſichtern. Daneben freilich eine ungeheure Brutalität und Lebenskraft inſtinktivſter Art. Bei den Südſeeländern aber iſt die ja auch irgendwie noch vorhandene und deutliche Robuſtheit ſo ſehr in das Grandioſe der Schwingungen, vielmehr des Schwunges der Linien und der Umriſſe emporgehoben, daß ihr äſthetiſches Element ohne Mühe triumphiert über die Gewalt der rohen Inſtinkte. Triumphiert nicht ſo ſehr, wie einfach mit großer und feierlicher Geſte das dumpf Treibende des Blutes aufhebt in die klare Schönheit wundervoller Krafterregtheit.

Frobenius weiſt zur Erklärung auf die Unterſchiede der Mythologien hin. In Ozeanien findet er mächtige, ſchöpferiſche, himmelumſpannende, gewaltige Gottheiten, kraftgewaltig und groß im Zorn — in Afrika aber: Götter, die mehr Menſchen wie Gottheiten ſind, ja noch boshafter, häßlicher und tückiſcher wie Menſchen der Erde. Die afrikaniſche Weltanſchauung erſcheint ihm als ein unklares, flüſſiges Gemiſch der niederen Mythologie, von welchem jede höhere Sage nach längerer oder kürzerer Zeit aufgeſogen wird, während Ozeanien im Gegenſatz zu Afrika mächtige, umfaſſende Kosmogonien gebildet hat. So verehrt denn auch der größte Teil der Afrikaner den Mond, während die Südſeeinſulaner hauptſächlich dem Sonnenkult anhängen. Das ſind zwei ſehr verſchiedenartige Einſtellungen, deren Folgewirkungen darin beſtehen, daß die Frage nach dem Werden der Dinge ſich mit der Sonnenverehrung, die Problematik des Sterbens aber mit dem Mondkultus verbindet und daß ſich der Unterſchied der Kunſtart irgendwie logiſch aus dieſen allgemeinſten Gegenſtänden der Sehnſucht und

Abb. 3.
Fetiſch aus dem Kongogebiet.
Mit Genehmigung des Völkerkundlichen Inſtituts J. F. G. Umlauff, Hamburg.

Abb. 4.
Götzenfigur von der Marqueſas-Inſel.
Leipzig, Muſeum für Völkerkunde.

Verehrung ergibt. Es iſt wohl richtig, daß die Reihenfolge des Geſtirndienſtes zunächſt die Verehrung des Himmels, dann die Mondverehrung, ſchließlich den Sonnenkult angibt, ſo daß auch von hier aus betrachtet, die Mondverehrung einen unteren Grad der Mythologie bedeutete.

Nun braucht man die Kunſt ja nicht bloß als Spiegelbild anderer ſeeliſcher Funktionen des Menſchen aufzufaſſen. Warum ſollte es nicht ſo ſein, daß ſie vielmehr der ſchöpferiſche Antrieb wäre, geweſen wäre? Die Einheit zwiſchen den Funktionen iſt darum doch von gleichmäßig beweiſender Kraft. Und die Vorherrſchaft des Hinſchauens auf die Mythologie iſt nur zunächſt der Tatſache zu verdanken, daß wir größeres Verſtändnis für literariſche Formulierungen haben als für formal künſtleriſche.

Abb. 5. König von Benin mit zwei Begleitern.
Berlin, Muſeum für Völkerkunde.

Die Form nun der primitiven Kunſt iſt wenigſtens in den beiden Erdgebieten, die für dies Thema zunächſt in Betracht kommen, von übereinſtimmender Regelmäßigkeit der Struktur. Was zunächſt immer wieder ſo eindrucksvoll iſt: die monumentale Einfachheit! Ganz außerordentlich bauen ſich die Maskengehäuſe der Geſichter auf. Das Naturhafte des Antlitzes iſt ja noch irgendwie erkennbar. Und in vereinzelten Fällen iſt die innere, bluthafte Lebensfülle deutlich — ſo beſonders bei manchen Negermasken. Nachdrücklich vor allem ſind aber die Formungen, in denen die Hildebrandſche Theorie der Plaſtizität genial und ganz unmittelbar ins wahrhaft Kubiſche übertragen vorweg genommen ſcheint: Masken, die nur auf die Vorder- und Seitenanſicht hin entworfen und durchgebildet ſind — die erſt bei dem Drehen um 90 Grad des Kreiſes ihres Grundriſſes, von der Seite und von vorn, ihre unerhörte Kraft der Bildung der Linien und

Abb. 6 u. 7. Eine Ahnenfigur aus Neu-Mecklenburg, ſog. Uli.
Leipzig, Muſeum für Völkerkunde.

Flächen entfalten. Zumeiſt von vorn zu betrachten, iſt das Geſicht ſo konſtruiert, daß auf der tieferen, unteren Fläche Naſenwurzel und Kinn, auf der vorderen, oberen Fläche Stirnhöhe, Mund- und Naſenſpitze zu liegen kommen. Das Leben dieſer Geſtaltungen fließt nicht rund herum um die Form des Schädels, ſondern bewegt ſich auf den Flächen und tritt in einen ſchroffen Unterſchied eben im Verhältnis der vorderen und hinteren Fläche der Geſichter. So iſt eine ruhige Starrheit der Flächen für ſich verbunden mit der energiſchen Spannung zwiſchen dieſen beiden Flächen. Für uns, die wir gewöhnt ſind, dieſen Übergang von der Naſenſpitze zur Naſenwurzel als eine weiche Selbſtverſtändlichkeit zu erleben und zu formulieren, wirkt deren Gegenſätzlichkeit, Unverbundenheit der Kunſtform nicht bloß unnatürlich, ſondern mit tieferer Paradoxität. Das Flächenhafte der Anſchauung führt uns ebenſo tief in das Begreifen der ſeeliſchen Vorausſetzungen ein, wie das Ableſen der mythologiſchen Vorausſetzungen oder Parallelen. Denn jene doppelte Flächenhaftigkeit bedeutet doch den Mangel an perſpektiviſcher

Abb. 8 u. 9. Zwei Masken aus Kamerun. Leipzig, Muſeum für Völkerkunde.

Darſtellungsfähigkeit. Was aber bedeutet Perſpektivität der Kunſtform? Doch wohl dies: Individualiſierung der Einzelheiten, Unterſcheiden der Wirklichkeiten und Schöpfungen im Raume, ihre Anerkennung als irgendwie für ſich beſtehende Selbſtändigkeiten. Fehlt ſolche Anerkennung, ſo muß natürlich eine große Einheitlichkeit in der Fläche die logiſche Folge ſein — eine glatte Flächenhaftigkeit, die ſich ja in der Tat auch durchweg bei den primitiven Künſtlern findet. Eine Begrifflichkeit gleichſam der Formulierung der Kunſtſchöpfungen muß ſich ſo einſtellen. Man möchte auch hier, wie in der modernen Kunſt, vom „abſtrakten Expreſſionismus“ reden.

Geht dieſe Abſtraktheit nicht gut zuſammen mit der ganzen Lebenshaltung der Naturvölker? Man könnte von hier, von ihrer Kunſt aus, ihren anderweitigen ſeeliſchen Zuſammenhang konſtruieren. Denn iſt nicht etwa die Geſchichtsloſigkeit das Ebenbild ihrer Kunſt im Verhältnis der Menſchen zur Zeit?: nur mythologiſche Sagen erzählen in großen Zügen vom Werden, Gewordenſein der Wirklichkeit. Und kam die Wendung von „in großen Zügen“ nicht ſo zufällig und doch ſo logiſch in den Fluß des Satzes hinein: Hinweis auf die ſo einfache, ſo großartige Formulierung der Kunſtwerke?!

Solche Abſtraktheit iſt's, die ſo monumental wirkt. Freilich eine Monumentalität, die in Afrika erkauft wird durch eine gewiſſe Verarmung an äußerem Leben. Die aber von anderem Formprinzip ausgehend, in Ozeanien einen viel größeren Reichtum der Geſtaltung erzeugt. Denn hier in Ozeanien iſt es nun oft eine Kreuzung zwiſchen abſtrakter und dynamiſcher Formgebung, die den Eindruck und Ausdruck beſtimmt. Hier ſind die Figuren viel plaſtiſcher im modernen Sinne. Es rundet ſich die Figur der „Ulis“ in erſtaunlichſter Weiſe. Es geht die Naſe ſüdſeeländiſcher Tanzmasken oft regelrecht über in die untere Fläche des Geſichtes. Nicht ganz und gar darf man wohl von dynamiſchem Expreſſionismus reden. Denn es iſt doch nicht das reine und ſtarke

Abb. 10. Tanz-Maske aus Neu-Mecklenburg.
Leipzig, Muſeum für Völkerkunde.

Naturgefühl, das Gefühl für die blutſtrotzende Ader und das Hervortreten der Muskeln und Knochen, das ſich hierin auswirkt. Sondern es ſcheint ſich doch mehr um eine dekorativ erlebte Form zu handeln. Allerdings aber um eine Form, in die nun Leben hineinſtrömen mag, wie Waſſer in eine runde Schale: ohne Gewaltſamkeit, faſt ſelbſtverſtändlich. Das Flächenhafte iſt ſomit gewiſſermaßen äußerlich, nämlich nur dekorativ überwunden. Es iſt eigentlich die Gewalt der ſchöpferiſchen, ſubjektiven Phantaſie, die den Schwung der Linien und Formen beflügelt und die harte Teilung der Flächen und ihre abgebrochene Spannung interner Art durchbricht. Die Welt wird groß, aber ſchmuckhaft erlebt. Der eigentliche Umkreis des Weltbewußtſeins wird damit nicht radikal durchſtoßen, ſondern nur erweitert in mächtig ausſchwingender Linie.

Doch iſt nicht bloß die Weite des Blicks in Ozeanien größer als in Afrika. Auch die Empfindſamkeit für verſchiedenartige Geiſtigkeit wird deutlich, wenn man etwa die

Abb. 11.
Kopfstütze aus dem Kongogebiet.

Abb. 12.
Haarpfeil aus dem Kongogebiet.

Mit Genehmigung des Völkerkundlichen Instituts J. F. G. Umlauff, Hamburg.

Gesichtsmasken miteinander vergleicht. Denn in Afrika herrscht entweder der strenge, starr-monumentale Zug, der seelische Differenziertheit nur ahnen läßt, oder die naturhaft starke, aufschwellende Lebendigkeit des Ausdrucks. In Ozeanien aber spiegelt sich in so mancher Maske ein merkwürdig beseeltes, man möchte sagen: neuzeitlich beseeltes Leben wieder. Wo fände man gleichwertig in Afrika solche seltsame Lebendigkeit, wie auf der Maske, die auf Seite 201 (Abb. 2) abgebildet ist? (Nicht mit Unrecht rief ein Erstaunter bei ihrem Anblick aus: „So sehen manche Kunsthistoriker aus.") Ein ganz innerliches Seelenleben durchzieht diese Gesichter. Man möchte von Körperhaftem kaum reden, und erinnert sich noch, daß diese Masken vom Vorbilde Gestorbener herkommen. War so stark die Wirkung wirklich des Anblicks, den ein Leichnam darbot? Man möchte vom „selig Entschlafenen" reden.

Gewiß hat auch die Kultur Afrikas verfeinerte Werke und Arbeiten monumentalen Stils geſchaffen. Aber ſie haben doch nicht den reſtlos pomphaften Schwung der Südſee-Plaſtiken. Die Kupferplatten, die aus dem 16. und 17. Jahrhundert ſtammend, in Benin gefunden ſind und die das ganze Leben und Treiben der Hauptſtadt des mächtigen Reiches widerſpiegeln: Hinrichtungen, Kampfſzenen, Vogeljagden uſw. — die auch einzelne Tiere mit bemerkenswerter Stärke der Form darſtellen — dieſe Kupferplatten zeichnen ſich zwar durch ihre bewundernswerte techniſche Vollendung aus, aber ihr Stilgefühl kann ſchwerlich mit dem Ozeaniens rivaliſieren. Wohl liegt auch in dieſen Arbeiten eine ſehr ſtarke Konzentration von Willenskraft und Herrſchertum, aber der eigentümlich militäriſche Charakter ihrer Werke nimmt ihnen das Recht ganz hohen Anſpruchs. Und auch die neueren Arbeiten aus dem Niger- und Kongogebiet haben eine faſt ſeltſam anmutende Zwitterhaftigkeit: robuſte Primitivität, von einem zarten Reize ſonderbar überglänzt, als ſei er nur ein letzter Reſt längſt verweſter Kultiviertheit.

* * *

Der Wille zur Naturaliſtik iſt übrigens auch dort in der Ferne vorhanden — das Subjektive der Anſpannung alſo iſt gleichgerichtet, ſelbſt wenn ſich anſcheinend eine ganz abſtrakte Formenſprache ergibt. Nur daß es dem „Wilden" zum Glück weniger gut gelingt als dem Ziviliſierten. Der innere Zwang zur Geometriſierung iſt das, was den Sinn der gegebenen Naturform entſtellt oder vielmehr ins Kunſthafte erhöht. Nicht Wirklichkeiten, ſondern Symbole ergeben ſich aus der Anſpannung jener Zonen. Und zwar ſo ſtreng geometriſierend, daß das Naturhafte oft verſchwindet. Nicht ganz und gar eindeutig vermag alſo der Primitive ſeinen Gegenſtand in der künſtleriſchen Darſtellung zu formulieren. Das Gleiche wird oft verſchieden interpretiert: gerade Linien einer ornamentalen Schmückung etwa werden als See bei Regenfall und Windſtößen oder als Faſernetze oder als Korallenäſte bezeichnet. Und nur ganz wenige Ausnahmefälle geſtatten bei ſtarker geometriſcher Durchbildung die Interpretation gleichlautender Art der Eingeborenen. Vieldeutigkeit der Kunſtform, — was könnte anders dort zu erwarten ſein, wo die unmittelbare Myſtik noch nicht die Grenzen zwiſchen den Einzelheiten ſo ſcharf zieht und betont wie in der modernen, reflektierenden Welt?

Faſt nirgends iſt ein Werk innerlich gleichgültig, überall ſpürt man die Triebkraft, die es erſchuf. Wie ſollte uns das wundern? Iſt doch das Leben der Naturvölker noch nicht darauf eingeſtellt, mit Hilfe eines überſteigerten Ausſtellungsbetriebes Arbeit um Arbeit zu Erwerbszwecken, zur Beſtreitung der täglichſten Notdurft zu verfertigen. Ruhe herrſcht hier, wie auf den anderen geiſtigen Gebieten. Darum treten ſolche Vollkommenheiten vor uns hin. Man trage nur irgendeinen „Uli" in die Ausſtellung einer modernen Plaſtikſchau und man wird ſehen, wie die ſüdſeeländiſche Kunſt ihre europäiſche Nebenbuhlerin mühelos niederwirft.

Von dem Verfasser des obigen Aufsatzes erscheint in Kürze im Verlag von Klinkhardt & Biermann ein Buch unter dem Titel „Exotische Kunst" mit etwa 44 Abbildungen auf Tafeln. Dieser Band setzt die Folge der bekannten Schriftenreihe „Zur neuen Kunst", in der zuletzt „Küppers: Kubismus" erschien, fort.

Abb. 13. Krokodil (von der Seite geſehen) aus Neu-Guinea.
Leipzig, Muſeum für Völkerkunde.

Werkſtattbeſuche

V. Oskar Fiſcher

Mit 5 Abbildungen

Von ADOLF BEHNE

Paul Scheerbarts Wort aus der Katerpoeſie „Sei klein, dann iſt die Welt ſo groß", iſt wie ein Stern über Oskar Fiſchers Bildern. Sehr jung ſchrieb Oskar Fiſcher die Verſe „Weltall", die wie eine Umſchreibung jenes Scheerbart-Wortes klingen:

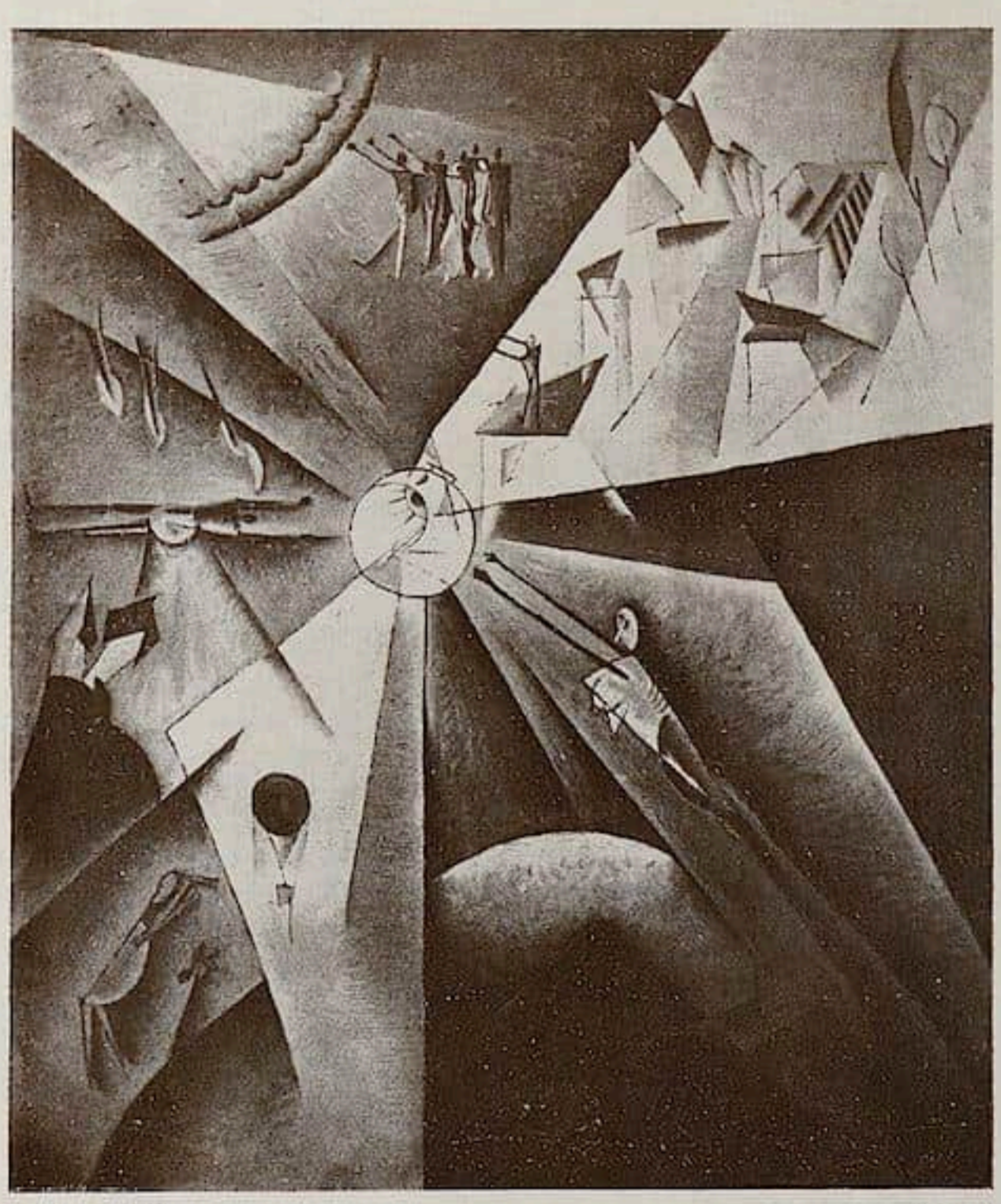
„Welt, Welt, Welt, Welt,
Um Welt wieder Welt,
Unendlichkeit — — —

Welt: Land, Waſſer,
Waſſer, Land — — —

Waſſer, Stein, Tiere,
Tiere, Stein.

Land, Stein, Erde,
Pflanzen, Tiere, Menſch,
Endlichkeit — — —"

Oskar Fiſcher iſt ein Liebender. Mit einer reinen, kindlich-ſtarken Freudigkeit verſchenkt er ſich an alle Schönheit. Die Schönheit der Blumen, der Vögel, der Tiere jeder Art, der Sterne tut ihm die Seele auf. Ein Jubeln über alle Köſtlichkeit der Welt iſt ſeine Kunſt immer mehr geworden. „Der Welten Glückbarkeit" iſt eines ſeiner reifſten Bilder genannt. Die Welten bergen Glück . . . ſo iſt ſein tiefer, frommer Glaube. Das



Oskar Fiſcher. Gebet.

Oskar Fiſcher. Wunderbarkeit. Aquarell.

Im Beſitz der Kunſthalle Karlsruhe.

Oskar Fiſcher. Menſchenſchweif. Holzſchnitt.

Erdenleben iſt ihm meiſt glücklos geweſen. Es ſteht um dieſen reinen zarten Liebenden wie eine harte, drohende Mauer. Oft hat er das Gefühl, von dieſer ſinnloſen, grauſamen Steinmauer erſchlagen zu werden.

„Die frühe Jugend (geboren wurde Fiſcher 1892 in Karlsruhe) war ſchon erfüllt mit Elend und Jammer. Beſuch der Volksſchule und Gymnaſium. Mit 14 Jahren brachte man mich, da ich ‚Kunſtmaler' werden und die Sache von Grund auf erlernen ſollte, in ein Maler- und Anſtreichergeſchäft. Nach zwei Jahren brachte ein ſchwerer körperlicher Unglücksfall (Vergnügungsfahrt mit Folge von Gliederbrüchen) dieſer geknechteten Lehrlingszeit ein Ende. Weitere zwei Jahre benötigten Heilung und Erholung. Sodann mußte ich drei Jahre die Karlsruher Kunſtgewerbeſchule und ein Jahr die Karlsruher Akademie begehen. Ich arbeitete für mich. Wenn es mir in den Ferien und auch ſonſt zu Haus zu unerträglich wurde, ging ich gern fort in andere Städte in Geſchäfte und verdiente mir Geld. Die Zeit vom September 1915 bis Dezember 1918 mußte ich beim Militär zubringen, wo mir faſt wenig Zeit zum Arbeiten blieb. Im Oktober 1917 habe ich mich verheiratet."

Die Arbeiten Oskar Fiſchers wurden zuerſt vom „Sturm", Berlin, gezeigt. Erſte Kollektivausſtellung Auguſt 1920 im Pfarrhaus zu Griesheim bei Darmſtadt. Arbeiten Oskar Fiſchers erwarb als erſte öffentliche Sammlung das Muſeum zu Karlsruhe.

Immer wieder erfreut an Oskar Fiſchers Bildern und Zeichnungen die Reinheit ihres Klanges. Wenige ſind ſo voller Demut, in ihrer Kraft der Liebe ſo einfach und glau-

Oskar Fiſcher. Scherenſchleifer. Holzſchnitt.

bensfroh. Oskar Fiſcher iſt nicht großartig, nicht geiſtreich und nicht intereſſant. Er iſt ſelbſtlos, iſt wie ein in die Größe der Welt eingeſtelltes feines Saitenſpiel, das widerklingt. Sphärenmuſik iſt „der Welten Glückbarkeit“. Viele ſind heute „kosmiſch“, aber werden doch den eitlen Menſchen nicht los, wenn ſie das Unendliche als eine Maſchine malen, deren Rezept ſie offenbar kennen — oder als einen Rangierbahnhof. Oskar Fiſchers Bild iſt nur Verehrung und Liebe: das Sichſchneiden, Überfächern weiter Bahnen, die vom metalliſch Braunen, uferlos Blauen über feierliches Rot und mildes Grün zum ſtrahlenden ſchlackenloſen Gelb ſich wandeln. Goldene Kugeln ſchweben herrlich, aber am reinſten iſt die werdende Kugel zu unterſt — ein glühendes Halten im Gleichgewicht über der tiefſten Unendlichkeit . . aus Gelb und Blau, Grün und Rot. Unvergleichlich iſt dieſe völlige Dunſtloſigkeit. Wundervoll geſchliffen greifen die Flügel aus Glas ineinander, übereinander.

Was auf dieſer kleinen Erde paſſiert, iſt dem Maler ein Spiel, das er um ſo inniger liebt, je unſchuldiger es iſt, je weniger es von ſich Weſens macht. Er liebt den wandernden Scherenſchleifer und die zarte Blume im Topf — die ſimple Muſik der Spieluhr und die Unausdeutbarkeit des Volksliedes. Voller Wunder iſt ihm alles. Die Gebärde verzückten Verwunderns kehrt häufig auf ſeinen Bildern wieder . . . bei Menſchlein, die daſtehen, klein und verloren, als Menſchen in der Welt. „Wunderbarkeit“ heißt ein Aquarell, das von der Farb- und Formverknüpftheit und -verſchlungenheit

orientaliſcher Gewebe iſt . . und doch ohne Raffinement, abſichtslos. In dem Bilde „Gebet" aber iſt alles Weſen Oskar Fiſchers enthalten . . . verzücktes, himmliſches Schweben in der Welt.

Alle Bilder Oskar Fiſchers ſind Gebete. Gläubigkeit, Religioſität ſchuf ſie. Folgende Stelle iſt aus einer Geſchichte, die Oskar Fiſcher vor acht Jahren ſchrieb und die ſein Weſen ganz enthüllt:

„Ich wanke weiter — ſchon ſteht ein Berg vor mir. Er bebt, er grollt — mit Gott. Ich höre nur noch dumpf ‚Warum, o Gott, haſt du denn kein Erbarmen mit dieſem verkommenen Menſch'?

Ich falle hin zur Erde und flehe. — Doch Gottes Angeſicht erſcheint nicht am Himmel.

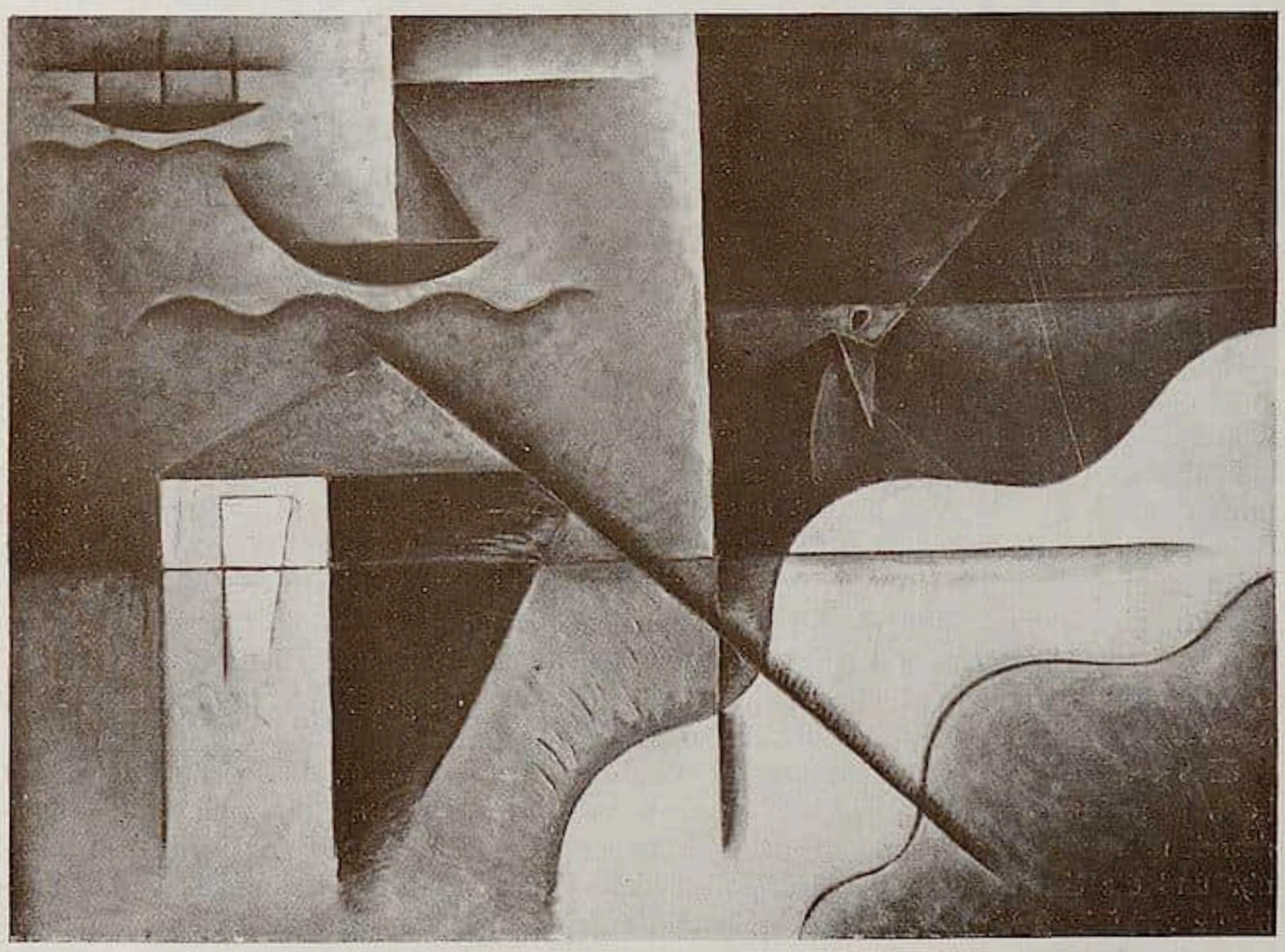
Ich ſchlafe — den Schlaf der Gerechtigkeit. — Ach .... das Erwachen — die Gnade...

Ich liege im Graſe der Erde? Was ſehe ich? Ein friedliches Schnecklein kommt raſend auf mich zu und ruft mich an: ‚O Menſch, ich liebe dich . . alles iſt Liebe . . Liebe der Weg zu Gott.'

Ich ſchreie aus Freude und liebe das Schnecklein und bin mir bewußt, daß Gott zu mir geſprochen hat.

Ich bin um meinen Gott, vielleicht in meinem Gott und kann ihn nicht finden.

Ich renne zur Blume, zum Baum und zum Berg, und alles liebe ich und alles liebt mich."



Oskar Fiſcher. Haus am Meer.

DER KUNSTSAMMLER
Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Ein Rhodisches Zelt

Von FELIX v. LUSCHAN
Mit 2 Abbildungen

Das im nachfolgenden zu beschreibende Zelt wurde 1883 bei einem Antikenhändler in Rhodos, der Hauptstadt der gleichnamigen Insel, erworben; kleine, zweifellos von ähnlichen Prunkzelten stammende Stücke und auch einzelne lange in gleicher Art gestickte Bahnen waren damals auch sonst in Smyrna und in Rhodos in Handel, alle gleichmäßig mit der Angabe, daß sie von den Kriegszelten der Johanniter stammten und in der Stadt oder wenigstens auf der Insel Rhodos gestickt seien. Die Angabe Kriegszelt ist in keiner Weise verbürgt. Auch der Zusammenhang mit den Johannitern ist nicht gesichert, nur daß die Stücke wirklich aus Rhodos stammen und auch da gestickt wurden, scheint mir festzustehen. Über ihr Alter und ihre ursprüngliche Verwendung soll später gesprochen werden, zunächst empfiehlt sich eine kurze Beschreibung des Stückes.

Das hier abgebildete Zelt ist fast genau 3 m hoch und hat am unteren Rand einen Umfang von 543 cm; der obere Umfang beträgt 240 cm; ob es ursprünglich ganz kegelförmig in eine geraffte Spitze auslief, oder mit einem runden oder rechteckigen Dach versehen war, ist gegenwärtig nicht zu ermitteln; je nach Wunsch konnte es glocken- oder kegelförmig aufgestellt, aber ebensogut auch über ein rechteckiges Gestell gehängt werden. Ein rundes Dach würde um 80 cm im Durchmesser gehabt haben, ein rechteckiges könnte auf etwa 40 zu 80 cm geschätzt werden. Wichtiger ist die Feststellung, daß dem unteren Umfange eine rechteckige Grundfläche von rund 90 zu 180 cm entspricht; für ein richtiges Zelt oder gar „Kriegszelt", wie damals die Händler sagten, ist eine solche Grundfläche reichlich klein; um so besser würde sie für ein „Himmelbett" passen. Außer dem hier abgebildeten kenne ich nur zwei ganz gleichartige Stücke, von denen das eine auch 1883 in Rhodos erworben wurde und sich in Wiener Privatbesitz befindet, während das andere 1915 für das Metropolitan Museum in New York erworben und dort ausdrücklich als „überaus prunkvolles Kriegszelt" aus Rhodos bezeichnet ist.

Unser Zelt besteht aus 14 einzelnen Bahnen von starker weißer hausgewebter Leinwand, die unten gleichmäßig 40 cm breit sind, sich aber nach oben auf Breiten von 17 bis zu 13 cm verjüngen; jede dieser Bahnen ist für sich reich mit roter und grüner Seide gestickt; die Muster sind stark konventionell stilisiert und nicht mehr mit Sicherheit auf ihre alten Vorbilder zurückzuführen. Vielleicht waren dies ursprünglich Henkelvasen mit Blumen, aber es ist nicht unwahrscheinlich, daß wenigstens ein Teil der Muster auf richtige Doppeladler zurückgeht; andere könnten vielleicht auf Pinien oder andere schlanke Koniferen zurückzuführen sein. Wie die Abbildung 1 zeigt, stehen die einzelnen Muster mit ihrer Symmetrieachse in dichter Folge übereinander, so daß fast die ganze Oberfläche gleichmäßig mit solcher Stickerei bedeckt ist.

Noch ganz ungleich reicher ist aber die türartig behandelte Öffnung des Zeltes gestickt; da ist ein etwa zwei Drittel der Höhe des Zeltes messender handbreiter Schlitz zu beiden Seiten von einem 25 cm breiten Zierstreifen umrandet, der oben in ein dreieckiges Giebelfeld zusammenläuft. Ein breites Feld zu beiden Seiten dieses Giebels und über ihm ist durchaus mit bunten Stickereien ausgefüllt; unter diesen fallen durch ihre Größe zunächst zwei grüne taubenartige Vögel auf, die rechts und links symmetrisch in reiner Seitenansicht mit den Köpfen nach innen gerichtet sind; unter diesen Vögeln ist jederseits je ein drachenartiges Tier in gelber Seide gestickt; zu beiden Seiten dieses Drachens finden sich kleinere kreuzartige Figuren, die innere gelb, die äußere blau gestickt. Ähn-

liche kleine Kreuze finden sich auch sonst in diesem Felde, anscheinend nur zur Raumfüllung. Nach außen und oben von den beiden großen grünen Tauben ist jederseits eine große rote Stickerei gesetzt, deren ursprüngliche Bedeutung nicht mehr zu erkennen ist. Genau über den Köpfen der beiden Tauben und ebenso vor ihren Brüsten sind rote und gelbe Doppeladler dargestellt; die Mitte über der Spitze des Giebels ist von einer anscheinend sehr stark stilisierten, besonders reich ausgestatteten Vase mit Doppelhenkeln in grüner Farbe eingenommen, zu ihren beiden Seiten ist je ein steigender Löwe in gelber Farbe gestickt und über ihnen noch je eine kleinere Figur, die möglicherweise auch auf stark stilisierte Doppeladler zurückgeht. Nach außen von den Löwen findet sich jederseits eine große und sehr reiche Stickerei in Rot, die in den meisten Einzelheiten der kleineren gelben Vase über der Spitze des Giebels gleicht, aber nicht mehr mit Sicherheit zu deuten ist. Ebenso hilflos steht man den beiden großen roten Stickereien gegenüber, die nach außen von den grünen Tauben angebracht sind; ein Ethnograph, dem die Wandlungen einzelner Ornamente auch bei den sogenannten primitiven Völkern bekannt sind, würde auch hier an Doppeladler denken, doch fehlen einstweilen alle Zwischenglieder, die zu einer sicheren Deutung nötig wären. Zwischen diesen größeren Figuren sind noch zahlreiche kleinere eingestreut, von denen manche an Drachen und Greifen erinnern, andere vermutlich als wirkliche Meerweibchen in Vorderansicht aufzufassen sind. Eine solche Deutung würde ich freilich nicht auszusprechen wagen, wenn uns nicht aus einem verwandten Kulturkreise, aus Kreta, ähnliche Stickereien bekannt wären, auf denen Doppeladler und einwandfreie Melusinen geradezu alternieren.

Das Innere des Giebelfeldes ist im wesentlichen von einer großen kreuzähnlichen Figur eingenommen, bei der alle vier Balkenenden stark winklig eingezogen sind; der noch vorhandene Raum ist mit sternartigen Figuren ausgefüllt, zwischen denen nur einige wenige auffallen, die ihrem Stile nach zu den Figuren außerhalb des Giebelfeldes gehören.

Dieser Giebel krönt nun die beiden breiten Zierleisten, die rechts und links den engen Zeltschlitz einfassen und in ganz ungewöhnlich dicker und dichter Knopfstickerei in roter und grüner Seide verziert sind. Das zum Teil wie Blätter oder Schmetterlingsflügel in großen Flächen ausladende Ornament ist so stark konventionell stilisiert, daß auf eine Deutung wohl besser verzichtet wird. Nur die mehrfach eingestreuten kleinen Damhirsche sind mit Sicherheit zu erkennen.

Fragen wir nun aber nach dem Alter dieses vorzüglich gut erhaltenen Prunkzeltes, so haben wir uns zunächst mit der Angabe der Händler auseinander zu setzen, die derartige Arbeiten beharrlich den Johannitern zuschreiben. Wenn man aber weiß, daß diese Rhodos schon 1522 an die Türken verloren haben und sich dann 1530 in Malta niederließen, müßte man dieses Zelt und die verwandten Stickereien spätestens in das frühe 16. Jahrhundert verlegen. Die gute Erhaltung der meisten dieser Stücke spricht aber gegen ein so hohes Alter, auch wenn man dabei in Betracht ziehen wollte, daß sie ihrer mühsamen Technik und des Aufwandes an Seide wegen von vornherein als kostbar galten und entsprechend geschont und verwahrt wurden. Ein wirklich datiertes Stück dieser Art ist nicht bekannt, aber ich kenne ein kleines in völlig übereinstimmender Technik, vor allem in demselben dicken Knopfstich gearbeitetes Läppchen, das um 1880 auf der Burg von Lindos, der zweitgrößten Stadt der Insel Rhodos, in einem von 1620 datierten Grab gefunden wurde; auch befinden sich gleichartig gestickte Läppchen unter Glas und Rahmen mehrfach in Kapellen auf Lindos und unter Umständen, die auf das späte 16. Jahrhundert zu weisen scheinen. Genauere Datierungen sind zur Zeit wohl überhaupt nicht zu beschaffen, ebenso wie wir ja leider auch sonst über die nähere Herkunft und das Alter der in so großen Mengen zu uns gelangten Stickereien von den Inseln des östlichen Mittelmeeres durchweg nur ganz mangelhaft unterrichtet sind. Wir wissen nur, daß da auf jeder einzelnen Insel oder Inselgruppe, ähnlich wie früher auch in Konstantinopel, Handtücher, Hemden, Hosenbänder usw. in oft überaus kunstvoller Weise mit bunter Seidenstickerei geschmückt wurden. Dabei hatte sicher jede Insel durch lange Zeit, jedenfalls durch viel Jahrzehnte, vielleicht auch durch Jahrhunderte ihren eigenen Stil, der von dem der Nachbarinseln zum mindesten für den Kenner mit Sicherheit zu unterscheiden war. Aber Touristen und Händler haben sich vermutlich niemals um die wirkliche Herkunft der einzelnen Stücke gekümmert, und in den großen Museen liegen diese Stickereien meist nur unter der Sammelbezeichnung „griechische Inseln“ aufgespeichert; wo in einzelnen Sammlungen ein oder das andere Stück eine nähere Bezeichnung wie Mytilene, Kreta, Tinos usw. trägt, dürfte sie meist wohl auf ganz vagen Angaben von Händlern beruhen und nicht

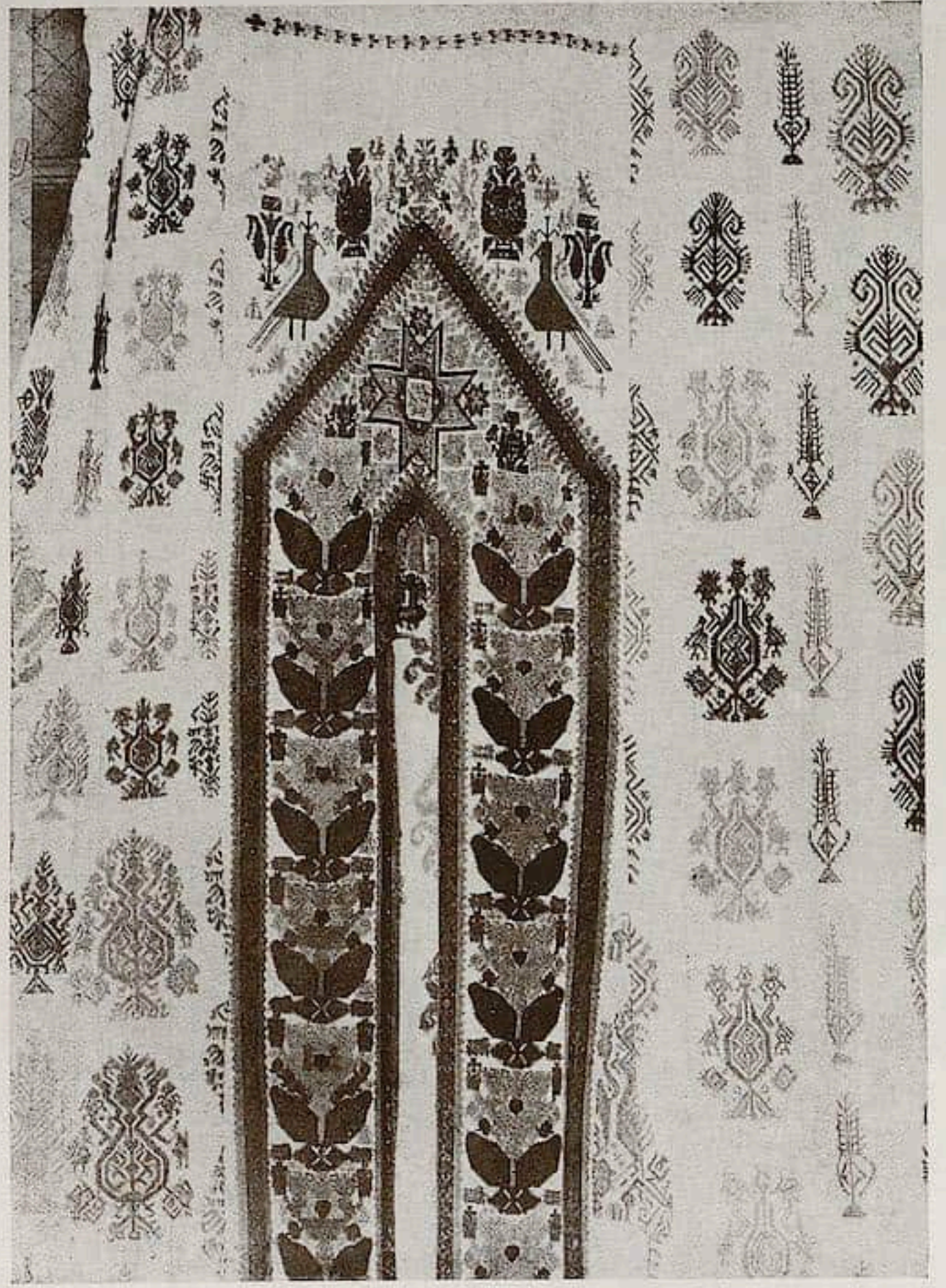


Abb. 1. Ausſchnitt aus einem Rhodiſchen Prunkzelt mit einem Teile der Türöffnung. Original: Leinwand mit bunter Seide geſtickt. Etwa $^1/_{12}$ d. w. Gr.

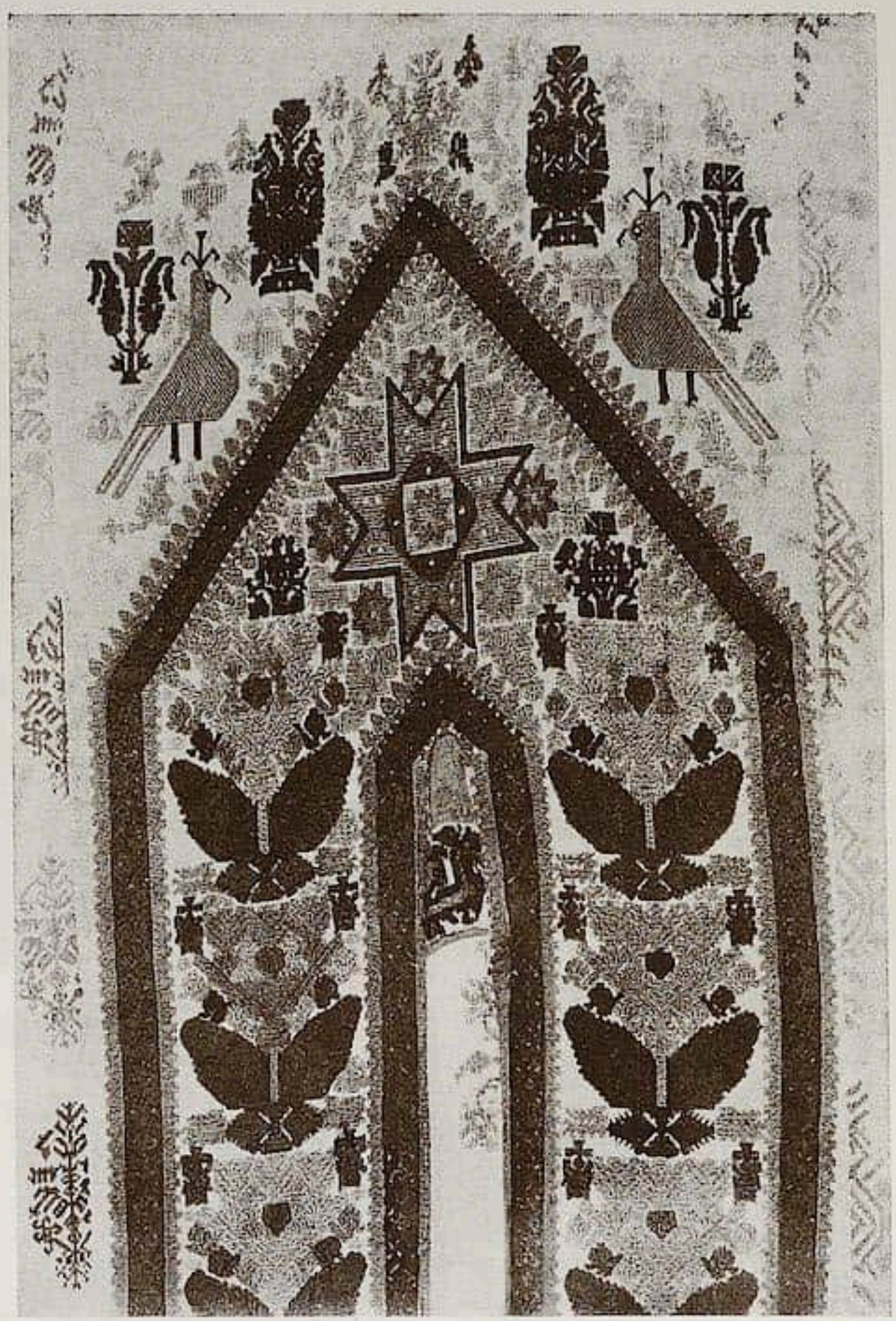


Abb. 2. Oberer Teil der Türöffnung des Fig. 1 abgebildeten Rhodiſchen Prunkzeltes. Etwa $^1/_6$ d. w. Gr.

ohne große Vorſicht zu verwerten ſein. Noch vor einem halben Jahrhundert wäre es ſicher leicht geweſen, für jede einzelne Inſel des griechiſchen Archipels ihre typiſchen Muſter und Techniken für die Nachwelt feſtzulegen, auch jetzt würde eine ſolche Arbeit wohl noch möglich ſein, da ſich wohl überall im Beſitze einiger älteren Familien einzelne Stücke mit beglaubigter Geſchichte erhalten haben, und wenn auch kaum zum Erwerbe, ſo doch wohl zum Studium und zur Abbildung verfügbar ſein dürften. Aber eine ſolche Arbeit darf nicht noch viele Jahrzehnte hinausgeſchoben werden, ſonſt würde ſie wohl für immer unmöglich werden, da es naturgemäß von einem Jahre zum anderen ſchwieriger wird, falſche Angaben als ſolche zu erkennen. So habe ich in den frühen achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in Konſtantinopel eine einzelne lange ſich nach oben verjüngende Bahn erworben, die einwandfrei zu einem rhodiſchen Zelt gehört, nur daß ſie nicht mit dem für die gewöhnlichen Bahnen dieſer Zelte typiſchen Kreuzſtich, ſondern durchaus mit dem ſchweren dicken Knopfſtich der Türumrahmungen geſtickt iſt, alſo von einem ganz beſonders koſtbaren Prunkzelt dieſer Gattung ſtammt. Der Händler gab aber ſchon damals Mytilene als Heimat des Stückes an und beſtritt meine Richtigſtellung auf das lebhafteſte und das ſogar, wie es ſchien, in gutem Glauben.

Von einem älteren verwandten Stück dieſer Art ſtammt auch das kaum mehr als handgroße Läppchen, das als zwickelförmige Verſtärkung am oberen Ende des Schlitzes unſeres Zeltes etwas unſymmetriſch eingenäht iſt und ein drachenähnliches Tier zeigt. Es iſt auf den Abbildungen deutlich zu erkennen, während die auf der rechten Seite des Schlitzes ſichtbaren Stickereien der Hinterwand des Zeltes angehören und daher etwas unſcharf erſcheinen.

Einſtweilen bezwecke ich mit der vorliegenden Notiz nur, ein einzelnes, allerdings ein ganz hervorragend koſtbares Stück ſeiner Herkunft und ſeinem Alter nach wirklich feſtzulegen. Es iſt ſicher auf Rhodos geſtickt und kann trotz ſeiner auffallend guten Erhaltung kaum jünger ſein als das ſpäte 16. oder frühe 17. Jahrhundert. Jeder Zuſammenhang mit den Johannitern iſt ohne weiteres abzulehnen, ſchon deshalb, weil ſich in Malta nicht die geringſte Spur einer gleichen Technik findet und eine ſolche doch zweifellos von den Johannitern, beziehungsweiſe den weiblichen Mitgliedern ihres Haushaltes, dahin übertragen worden wäre.

Über die urſprüngliche Beſtimmung dieſer rhodiſchen Prunkzelte beſteht keine ſichere Überlieferung; daß auf zahlreichen Holzſchnitten in Büchern des 17. Jahrhunderts Stadtbelagerungen dargeſtellt ſind, bei denen ganz kleine, kaum für ein modernes Bett reichende Zelte in großen Mengen auf das freie Feld vor der belagerten Stadt geſetzt erſcheinen, iſt Stil und in keiner Art für die Größe oder Kleinheit wirklicher Kriegszelte beweiſend. Ebenſo iſt auch die ab und zu auftauchende Erklärung als „Moustiquière“ abzulehnen, ſchon weil das Gewebe viel zu dicht iſt und der etwa handbreite Schlitz keinen genügenden Verſchluß zuläßt; vielleicht wird aber jemand, der mit der Geſchichte von Rhodos beſſer als ich vertraut iſt, einmal eine literariſche Quelle dafür nachweiſen können, daß ſolche Zelte für ein Brautbett beſtimmt waren.

Vielleicht darf ich im Rahmen dieſer Zeitſchrift ſpäter einmal auch über andere Stickereien von den griechiſchen Inſeln berichten. Einſtweilen ſei ſchon hier ein Wort über die Herkunft ihrer Ornamente geſtattet. Man pflegt in der Levante, ſoweit man überhaupt über das Problem nachdenkt, die Ornamente auf den Stickereien der Inſelgriechen meiſt auf abendländiſchen Einfluß zurückzuführen und ſchwätzt von „Holbein-Technik“ oder vom Einfluß der Kreuzfahrer. Beides iſt gleich albern: Die große Mehrzahl, beſonders der aus Kreta und von Rhodos bekannten Stickmuſter, hat ausgeſprochen heraldiſchen Charakter; es iſt aber bekannt, daß die allermeiſten unſerer heraldiſchen Embleme aus dem Orient ſtammen, dort uralt ſind und erſt von den Kreuzfahrern nach Europa verbracht wurden. Ein typiſches Beiſpiel dafür iſt der Doppeladler, von dem feſtſteht, daß er ſich aus der geflügelten Sonnenſcheibe der Hethiter entwickelt hat, ſpäter von einem Seldſchucken-Sultan als Wappentier gewählt und dann von den Kreuzfahrern nach Europa gebracht wurde.

Eine Kelsterbacher Porzellanfigur

Mit 2 Abbildungen *Von K. SIMON*

Kelsterbacher Porzellanfiguren sind selten, und jedes Stück der Art darf eines besonderen Interesses sicher sein. Dies gilt in hervorragendem Maße auch von der Figur eines Bauern (Besitzer Herr Antiquar Alexander Haas in Frankfurt a. M.), deren Abbildung eine nähere Beschreibung überflüssig macht. Was die farbige Behandlung der 20,5 cm hohen Figur angeht, so zeigt der langschößige Rock ein schönes Krapprot, die Weste ist hellblau, der Hosenträger schwarz, ebenso wie das Halstuch; die Kniehose ist gelb, die Strümpfe hellblau, während die schwarzen Halbschuhe mit roten Schnallenbändern verziert sind. Den schwarzen Hut umschlingt ein hellgrünes Band. Auf den als Stütze dienenden braunvioletten Baumstamm ist ein grüner Busch aufgelegt, während der Sockel grünes gemaltes Laubwerk aufweist. Die Stellung des voranschreitenden und einen weißgrauen Sack auf der linken Schulter tragenden Mannes ist kompliziert gemacht; der rechte Fuß ist vorgesetzt, der rechte Arm und die rechte Schulter dagegen zurückgenommen, die linke Schulter vorgedrückt, der Kopf geradeaus gerichtet und leicht gesenkt. Dieser selbst nun, von dem das lange braune Haar bis auf die Schultern herabfällt, ist ausgezeichnet durchgeführt und beseelt. Das viereckige Gesicht ist markig durchmodelliert mit den scharfen Falten um Mund und über der Nasenpartie an der Stirn, die dem Gesicht im Zusammenhang mit der scharf gebogenen Nase einen eigenartig leidend-pathetischen Ausdruck geben. Eingehend sind auch die beiden kräftigen Hände modelliert, wie sich auch sonst in der Art und Weise, in der das feste Knochengerüst unter der Kleidung deutlich gemacht ist, ein entwickeltes Körpergefühl verrät. — Die Marke H D in Ligatur in Unterglasurblau findet sich an der Unterseite.

Die Zeit und der Markt

Rheinische Kunstfragen

Von H. v. WEDDERKOP

Die Kölner Museumspläne / Karl Hofer im Kölnischen Kunstverein / Flechtheims „Querschnitt"

Köln wurde nach sechsjähriger Pause durch ein alarmierendes Exposé der Blätter aufgeschreckt, daß die Museen neu geordnet werden sollten. Was also bewies, daß diese Frage durchaus nicht ruht, sondern weitererwogen wird. Dieses Exposé des Professor Schäfer, das sich wohl nur nach schweren Sitzungen und langem Hin und Her gestaltete, ist schwer verständlich. Ersichtlich ist nur, daß Großes geplant wird. Was, ist nicht ohne weiteres zu begreifen, die Berufung Schäfers wird zu Anfang der Tatenlosigkeit der Kriegsjahre gegenübergestellt und so geht es fort. Statt ruhig zu bekennen: Es gelang auch fernerhin in Tatenlosigkeit zu verharrren, die Berufung Prof. Schäfers änderte hieran natürlich nicht das Geringste — soll wohl der Eindruck versucht werden, als ob dadurch alles anders geworden sei. Indessen sind es nur die Pläne, die das Neue bilden sollen. Und auch nicht einmal dies, denn was sich jetzt herauszubilden scheint: Teilung in lokalgeschichtliches Museum und große Kunst war schon ein leitender Gedanke im Programm von Prof. Biermann gewesen. Sechs bis sieben Jahre zur erneuten Fassung dieses Gedankens ist zu viel.

Was nun eigentlich im engeren beabsichtigt ist, kann aus dem Exposé nicht entnommen werden. Als Ideal wird ein großes kulturhistorisches Museum der deutschen und insbesondere Kölner Kunst hingestellt. Aber am Schluß heißt es, daß der Oberbürgermeister lieber ein stadtgeschichtliches Universalmuseum haben möchte, was sehr viel verständiger erscheint, da eine solche Teilung in künstlerische Dinge auf der einen und stadtgeschichtlich wichtige auf der andern Seite viel sinngemäßer und im übrigen in anderen Städten wie z. B. Paris und dem Haag erprobt ist. Wie diese Pläne sich gegeneinander abgrenzen, ist übrigens nicht gesagt. Nur soviel ist sicher, daß keiner dieser Pläne vorläufig zur Ausführung kommen soll. Dies Resultat also haben die bisherigen Beratungen doch gezeitigt. Das heute zu erreichende Resultat wird folgendermaßen gefaßt: Hinsichtlich der Neuordnung des Wallraf-Richartz-Museums: „1. Das Magazinieren der Gipsabgüsse, 2. die Anlage eines brauchbaren Kupferstichkabinetts an Stelle des großen Gipsabgußsaales im Erdgeschoß, das vorläufig zugleich als Vortragssaal dienen soll und in dem die Bibliothek Aufstellung findet. 3. Eine geringe bauliche Veränderung für ein weiteres Arbeitszimmer, und wenn irgend möglich, der Einbau einer erträglichen Abortanlage im Hause. 4. Zur Ordnung der Gemäldesammlung hält Prof. Schäfer es leicht möglich, die Trennung der beiden Hauptteile der Galerie schon jetzt durchzuführen, indem die kleine Gruppe der italienischen Bilder in den Kaisersaal in die Mitte des ganzen Hauses gebracht, die altdeutsche und altniederländische in die linke Hälfte, die späteren und modernen Gruppen in die rechte Hälfte des Hauses. Dann könnte in jeder dieser beiden Hälften der Galerie ein geschlossener Rundgang hergestellt werden, wenn aus dem Oberlichtsaal der Altniederländer einerseits und der RubensGemälde andrerseits eine Tür nach dem Kreuzgang durchgebrochen wird. Das ergäbe eine folgerichtig durchgeführte geschichtliche Anordnung der Kölner Tafeln, auf die der größte Wert zu legen sei."

Das ist verhältnismäßig unschuldig in seiner Bescheidenheit. Aber wie man weiß, droht eine wesentliche Zerstörung der Schätze dadurch, daß man die große Intimität des alten neugotischen Baues ausnützen will, um ein genaues Abbild mittelalterlicher Vergangenheit zu schaffen und den Kölner von heute an seine ganz anders geartete Vergangenheit treu-bildhaft zu erinnern. Dies ist das eigentliche Lieblingsprojekt Schäfers, von dem er trotz allem Widerspruch nicht abläßt. Er hat, wie bekannt, in Lübeck aus einem alten Kloster ein sehr stimmungsvolles Museum geschaffen, in das man direkt hineinziehen möchte, wenn es nicht reichlich belehrend und gestellt wäre. Aber es ist das Entzücken der alten Fräuleins in Lübeck, die hier ihre dürren, feinen Träume träumen dürfen. Daß es in Wirklichkeit in damaligen Häusern ganz anders ausgesehen hat und solche auf kunsthistorischer Basis zusammengestückelten Fragmente selbst in diesem verhältnismäßig echten Milieu niemals ein Wirklichkeitsabbild ergeben, bedeutet nichts im Verhältnis zu der Freude, die die alten Damen in Lübeck empfinden. Diese oder Gesinnungsgenossen sind das eigentliche, jedenfalls das zustimmendste Publikum dieses Lübecker Museums. Bei geschmackvollen Alträuschern kann man unter Um-

ständen ähnliche Genüsse haben. Nun soli also Ähnliches mit dem Wallraf-Richartz-Museum versucht werden, d. h. durch Zusammenstopplung von Altkölner Bildern, Truhen (diese besonders, da sie ja wohl so recht eigentlich das Leben von damals illustrieren und Zusammenhalt geben), Statuen, bunte Fensterchen, überall so 'n bißchen, um sauber die Vergangenheit zu erwecken. Um so recht die Möglichkeiten der intimen Wirkung einsehen zu lassen, soll man sich zunächst das Wallraf-Richartz-Museum leer vorstellen. Dann soll dem Betreffenden die Aufgabe gestellt werden, hier intime Räume zu schaffen, in denen sichs wohl sein läßt, und hier den Geist alter Zeiten zu beschwören. Was angenehm und daher berechtigt erscheint für den privaten Sammler, dessen Wohnräume die Einheitlichkeit abgeben: diese nämlich mit allen möglichen, nur durch den Geschmack des Besitzers zusammengehaltenen Dingen aufzufüllen, wird hier zu echter theoretischer Absurdität. Übrigens bedankt sich, glaube ich, die Mehrzahl der Kunstgelehrten selber, eine derartige Aufstellung auch nur zu erwägen. Nur die Zusammenhanglosigkeit der Sammelgegenstände eines modernen Sammlers macht solche Wohnung bewohnbar. Ist System in der Sammlung, wird es ein Privatmuseum, für das sogleich andere Gesetze gelten. Denn jetzt trennt sich plötzlich der eine Gegenstand vom andern und beginnt selbständig zu leben, da er nicht mehr der Schaffung einer einheitlichen Atmosphäre dient, sondern Selbstzweck ist, zugänglich nur einem beschränkten Genießen, durch Isolierung von aller Umgebung. Wenn man also schon bei einem Gang durch ein Museum dauernd im Genießen, Fühlen, Begreifen oder wie man es nennt, durch mangelnde Allgemeinatmosphäre gehemmt ist, so will man wenigstens nicht noch zum Erbrechen gezwungen sein durch die ganz konträre Schaukelbewegung, in die man durch die Schaffung einer falschen, unwirklichen, verlogenen, sogenannten echten Atmosphäre versetzt wird. Nur alte Fräuleins von Lübeck, die noch wirklich in verstaubten Dingen leben, können dieser Bewegung Herr werden. Aber Herr Schäfer soll sich vergegenwärtigen, daß er es hier mit teilweise recht großer europäischer Kunst zu tun hat und nicht mit Lübecker bric à brac oder Kunstgewerbe, hübschen Stühlen und gemütlichen Truhen. Er soll also diesen Plan, der sein Wollen, das überall anerkannt wird, diskreditiert, aufgeben, soll alle Mittel verwenden, um gute Bilder zu kaufen. Die sieben mageren Jahre sind im Herbst dieses Jahres zu Ende und, da die nächsten auch nicht fett werden, kann er das laufende magere Jahr jetzt schon abkürzen und in die andere Periode eintreten.

Der Kölnische Kunstverein hat sich immerhin zu einer Hofer-Ausstellung aufgerafft. Diese Ausstellung ist mindestens belehrend. Sie zeigt, daß der Expressionismus imstande ist, ein wirkliches Talent mit Ideen zu erdrücken. Daß Hofer Akte malen kann, ist nicht zu bestreiten. Statt diese Kunst zeitlos weiterzubilden und zu variieren, übernimmt er gezwungenermaßen von außen her Symbolik, die seinen Bildern den heute überall verlangten geistigen Inhalt geben sollte. Nächstens wird geistiger Inhalt wohl zum Symbol des Inhaltlosen werden oder er ist es vielmehr schon geworden. Vor einer Steinwand, aus der Putzklamotten herausgerissen sind, so daß der schwache Ziegelstein hinter dem Verputz zum Vorschein kommt, agieren nackte Gestalten und stellen nach Art der Nazarener Dürftigkeit, Vergänglichkeit oder sonst was Gedankliches dar. Dabei wäre die Trockenheit Hofers sehr gut zu verwenden, wenn sie sich mit Knappheit und absoluter Ehrlichkeit zu etwas wirklich Lebendigem verbände. Wärme ist so wenig angenehm in Permanenz wie Kälte. Aber auf künstlerischer Basis muß allerdings alles aufgebaut sein. Hier scheint wieder der Gedanke eine Begabung für eine gewisse starre Monumentalität aus dem Geleis zu bringen, was bedauerlich ist, denn es gibt gute Aktmaler selten. Herr Hofer mag also die letzte Entwicklung annullieren, und wie es andere und berühmtere Exempla getan haben, zu ursprünglicher Betätigung zurückkehren.

Düsseldorf: Alfred Flechtheim hat sich sein Organ, die „kleinen Kataloge der Galerie Flechtheim" weiter ausgebaut zu dem „Querschnitt, Marginalien der Galerie Flechtheim". Darunter der spanische Espada, fernerhin grüßendes Zeichen des Matadors. Darunter: „diese Mitteilungen erscheinen in zwangloser Folge, sechs Hefte kosten M. 20.—". Wichtiger ist, daß der Inhalt zwanglos ist. Die Ereignisse und Gedanken darüber fallen wahllos in diese Mitteilungen hinein, werden unbeschädigt, nicht verschnitten wiedergegeben. Ein vorzügliches Rezept, das vorbildlich sein könnte. Flechtheim müßte nur etwas mehr Spreu wegblasen, damit er nicht weitschweifig wird und nur die wichtigen Dinge behalten. Der Stoffkreis soll so unbeschränkt bleiben wie er ist, denn gerade das ist das gute Prinzip, daß diese zwanglosen Hefte von der öden und geistlosen Feierlichkeit des „nichts als Geist" abrücken. Dem Geist, wie er von den Systematikern in gezwungener Folge des immer Gleichen aufgetischt wird, sollen hier dauernd Beine gestellt werden. Ob diese Mitteilungen ernst sind oder ein Witzblatt darstellen, ob sie über Expressionismus, Boxen, Tanzen, Berufung von Akademieprofessoren, Ver-

leihung des Eisernen Kreuzes (im letzten Heft an den Schriftsteller Stoffers), über traurige oder lustige Ereignisse Notizen oder, wenn es sein muß, Aufsätze bringen, sie sollen nur Neues und Erlebtes enthalten. Mögen sich alle Kunstschriftsteller dessen besinnen, was sie von den Wiederkäuern unterscheidet. Sind keine Unterschiede da, mögen sie in Stille weiden und die Gedanken wälzen. Selbst über den Expressionismus wäre viel Neues zu sagen.

Diese Mitteilungen könnten also dazu verhelfen, allerlei hehren Wesen, Abgöttern, Schemen, von denen man nur die Produktion kennt, etwas mehr Substrat zu verleihen, einiges Menschliche von ihnen festzuhalten. Dies gerade ist sehr wesentlich, so wesentlich wie Geist und Körper für die Herstellung eines Bildes. Das Bild wird sich runden, wenn man aus den Marginalien erfährt, was der Expressionist sonst tut, außer dem Bildermalen, was bei manchem das Harmloseste und Unwichtigste ist. Es wird das menschliche Substrat zu der künstlerischen Produktion zu finden sein, und dies wird oft das Bild erläutern. Der Blick wird abgelenkt von dem nur künstlerischen Produzieren, es wird nicht mehr die Fiktion aufrechterhalten, als ob das Bild der Brennpunkt alles Lebens wäre. — Man würde auf diese Weise Material erhalten können für die merkwürdige Tatsache, daß heute Werk und Künstler oft nichts miteinander zu tun haben. Leute verfertigen bis 31. Dezember abends Ansichtspostkarten, ab 1. Januar morgens wird mit dem neuen Jahr von demselben Individuum eine neue Richtung eingeschlagen. Dies macht der Zaubergeist des Kollektivismus, der aus Ägypten und der Gotik aufgewärmt jetzt wieder, thesengemäß, verwandt wird. Kollektivismus „ist, wenn" der Künstler genau so anonym ist wie die Masse und also eigentlich auch die Masse das Bild macht. Dadurch strömt Kraft in das Bild ein und der zufällige Verfertiger wird von seinem Produkt getrennt, hat nichts mehr mit ihm zu tun. Das Bild soll also nicht mehr die Züge dieses zufälligen Verfertigers tragen, und dieser Zweck ist auch in häufigen Fällen bestens erreicht. Der einzelne bleibt anonym, erst zu Gruppen zusammengeführt, lüftet sich das Geheimnis der Anonymität. Dann konzentriert sich eine Gruppe z. B. auf den Namen Kirchner, Kokoschka usw. Zusammenstellung größerer Gruppen führen auf weitere Namen, z. B. Picasso, bis schließlich alles in den guten Vater Cézanne mündet. Das ist die Geschichte des Kollektivismus, den Angehörige erster ägyptisch-gotischer Garderegimenter vertreten.

Bei der Grenzenlosigkeit der Marginalien der Galerie Flechtheim scheint hier ein Querschnitt nicht allein durch die bildende Kunst, sondern den gesamten Kosmos gelegt werden zu sollen. Bei der hypertrophischen Kunstschreiberei der jetzigen Zeit könnte dieser kosmische Querschnitt Flechtheims also geradezu eine Erlösung bedeuten.

Sammlungen

Neuerwerbungen in den Wiener Sammlungen

Als die seit vielen Jahren wertvollste Erwerbung des kunsthistorischen Staatsmuseums kann der vor kurzem vollzogene Ankauf zweier Frühwerke von Rubens gelten. Es sind dies die Bildnisse des Erzherzogs Albert und der Infantin Isabella, der bekannten Stifter des Ildefonso-Altares. Die beiden Holzbilder dürften 1609, nach der Rückkehr des Künstlers von der italienischen Reise, gemalt worden sein, und zeichnen sich nicht durch gute Erhaltung und besondere Leuchtkraft der Farbe, sondern auch — als völlig eigenhändige Werke — durch ihre hervorragende Qualität aus, so daß sie in künstlerischer und historischer Hinsicht den reichen Bestand der Galerie an Werken dieses Meisters willkommen ergänzen. Der Ankauf wurde durch private Unterstützung, durch das Entgegenkommen der vermittelnden Wiener Firma E. Wendlinger sowie durch die entscheidende Hilfe der österreichischen Sektion der Reparationskommission ermöglicht.

Auch die nunmehr in die „Albertina" einbezogene Kupferstichsammlung der Staatsbibliothek (s. Cic. 1921, S. 65) bringt die Neuerwerbungen der letzten Zeit an moderner Graphik in den Räumen des Hagenbundes zur Ausstellung, ein Unternehmen, das durch qualitative Auswahl und solide Durchführung auf dem Wiener Boden um so mehr zu begrüßen ist, als dem Publikum seit dem Kriege kaum etwas geboten wurde, das eine Übersicht über die großen Bewegungen im Auslande gestattete und die eigene Kunst — von einigen billigen Nachtretern abgesehen — der Anregungen und Verbindung mit außen entbehrt oder, soweit Starkes und Neues in Betracht käme, ein ziemlich zurückgezogenes Dasein führt. Was für Wien im allgemeinen heute noch Revolution bedeutet, das mag für „Draußen" freilich schon allzu Bekanntes, ja Klassisches sein. Insofern scheint der Umstand, daß Cézanne, Gauguin, Matisse, Rodin, Signac, Corinth, Liebermann und Slevogt gewissermaßen als Grundton der Ausstellung eingeführt sind, schon vom Standpunkte der Erziehung des Publikums gerechtfertigt, um so mehr als sich vor allem die lebende und geltende

deutsche Kunst, wie Barlach, Feininger, Heckel, Itten, Kirchner, Klein, Kokoschka, Lehmbruck, Marc, Meidner, Meid, Nolde, Pechstein, dazu Munch, Picasso als gewordene Notwendigkeit davon abhebt. Den Wiener Verhältnissen, in denen man ein gemächliches Fortschreiten mit allmählichen Zugeständnissen einem unsicher scheinenden Vorwärtsstürmen vorzieht, mag es auch entsprechen, wenn Persönlichkeiten wie Paul Klee, George Grosz, Campendonk, Kandinsky, Archipenko aus der Vorführung ausgeschaltet bleiben. Doch steht nach einer Andeutung des Katalogs zu hoffen, daß auf solche Lücken in den Beständen noch Bedacht genommen wird; allmählich scheinen sich ja auch in Wien Möglichkeiten dazu zu bieten. Was nun die beigefügte neue österreichische Graphik anlangt, so stammt sie größtenteils freilich aus der Zeit vor dem Umsturz, in der doch noch einiger Zug zu verspüren war. Mit dem Ausscheiden Kokoschkas und dem Tode Schieles begann dann die Stagnation, die im Grunde bis heute anhält, und die gegenüber der Regsamkeit des Auslandes, wie sie diese dankenswerten Neuerwerbungen widerspiegeln, Österreich nur den bedrückenden Trost läßt, einige Talente, aber keine Führer zu haben. H. G.

Ausstellungen

Hannoversche Sezession

Der Kreis fortschrittlich gesinnter Künstler in Hannover stellt zum vierten Male in der Kestner-Gesellschaft aus und wiederum erweist es sich, daß diese kleine Gruppe an sich kaum repräsentativ genug wirken könnte, wenn sie nicht von außerhalb kräftige und beachtliche Unterstützung herbeigeholt hätte. Das Bild dieser Ausstellung ist aber trotzdem im ganzen kaum mehr als guter Durchschnitt. Schon daß Gleichmann und Burchartz diesmal fehlen, muß als bedeutende Lücke notiert werden. Ersatz dafür sind bis zu einem gewissen Grade die auswärtigen Gäste zumal aus Hamburg, die einer Einladung der Kestner-Gesellschaft selbst gefolgt sind. Unter diesen stehen Ahlers-Hestermann zusammen mit seiner Gattin Povorina-Hestermann, die als Russin sich der Weltanschauung Chagalls besonders nähert, an erster Stelle. Daneben die begabte Anita Rée, künstlerisch eine echte frauliche Begabung und ähnlich Dorothea Maetzel-Johannson. Aus Bremen haben Diez Edzard, der Maler und sein Bruder, der Bildhauer Kurt Edzard, charakteristische Proben ihres Schaffens beigesteuert und auch Franz Radziwill, der ebenfalls auf der russischen Ausstellung der Galerie Garvens vertreten ist, fehlt ebensowenig unter den jungen Niedersachsen. Im ganzen gesehen, bringen indes diese niedersächsischen Künstler außer der bereits zum Teil wohlbekannten und gewürdigten Qualität ihrer Arbeiten keine besondere Note in das allgemeine Bild von gutem Durchschnitt hinein, aus dem diesmal auch Kurt Schwitters nicht allzu gewaltsam hervorsticht, obwohl das Publikum noch immer kopfschüttelnd vor der seltsamen Akrobatik dieses hämmernden, klebenden und pinselnden Meisters verweilt, der mit einigen neuen Merzbildern wieder einmal die höhere Ästhetik der Müllkastenabfälle höchst talentvoll demonstriert. Für Hannover beginnt selbst Anna Blume langsam den prickelnden Reiz jener den Philister aufregenden Neuheit zu verlieren, die anderswo noch immer zu bluffen vermag und neuerdings sogar museumsfähig geworden ist, was immerhin zu denken gibt. Von der älteren, meist recht gemäßigten Garde der Hannoverschen Sezessionisten wären zu nennen Seiffert-Wattenberg, August Heitmüller mit seiner begabten Gattin Leni Zimmermann-Heitmüller, der die kleinformatigen Aquarelle viel besser liegen als die nur dekorativ empfundenen Gemälde; ferner Wilhelm Plünnecke, der sein Bestes immer noch als Radierer gibt, und Bernhard Dörries, ein ehrlicher, handwerklich sehr begabter Maler, dessen nach rückwärts gerichtete Kunstweise (Leibl-Holbein) doch nicht mehr als einen bleichsüchtigen Eklektizismus bekundet. Burger-Mühlfelds ganz abstrakt gewordene Malweise sieht zu sehr nach fremdem Rezept aus, um zu überzeugen, und die Arbeiten des Hannoveraners Kurt Hensel, der zum erstenmal an die Öffentlichkeit tritt, scheinen innerlich viel zu wenig gefestigt, um über den angenehmen Aspekt hinaus zu fesseln. Eine sehr freundliche Begegnung vermitteln dagegen die neuen Arbeiten von Otto Hohlt, der sich seit einem Jahre in dem oberbayrischen Prien niedergelassen hat und hier — wie es scheint — in der Einsamkeit seinen eigenen Stil zu finden beginnt. Seine feinen, auch in ihrem farbigen Aufbau durchaus apart ansprechenden kleinen Stilleben sind durch das Läuterungsbad des Kubismus hindurch gegangen, äußerst straff in der inneren Architektonik und von einem unzweideutigen Gefühl für das Wesen der Dinge erfüllt. Dieser Künstler bedeutet auf jeden Fall eine neue Hoffnung. Hier tritt das persönlich Schöpferische jedenfalls viel überzeugender zutage als auf den Bildern des Hamburger Erich Hartmann, der noch zu sehr als Adept seines Freundes Burchartz erscheint, obwohl auch hier das malerische und konstruktive

Talent an sich unverkennbar ist. Merkwürdig gut schneiden auf dieser Ausstellung im ganzen die weiblichen Vertreter der Malkunst ab, die, so will es scheinen, ihren männlichen Kollegen an innerer Ehrlichkeit und Bescheidung auf das ihrem Wesen Naheliegende bei weitem überlegen sind. So sind die Stilleben von Lotte Gleichmann-Giese bei aller Sachlichkeit doch von jener Wärme tieferen Gefühls durchströmt, die das Zeichen der Persönlichkeit weist, so ähnlich die köstlichen Unterglasmalereien von Käthe Steinitz naiv und echt als Ausdruck eines in seiner Beschränkung außerordentlich sympathisch berührenden Talentes. Auch die wenigen Proben, die man hier zum erstenmal von Ilse Hindenberg sieht, weisen auf eine malerische Begabung hin, die zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. — Mit diesen Anmerkungen ist das Wesentliche gesagt. Denn für die Wertung der in diesem Kreise latenten künstlerischen Kräfte ist es natürlich belanglos, zu erwähnen, daß die Ausstellung auch sonst noch gute Durchschnittsware enthält und daß neben dieser einige Bilder der Paula Modersohn und ein halbes Dutzend Klees (beide aus Hannoverschem Privatbesitz) den Maßstab kritischer Leistung abgeben, der heute Veranstaltungen dieser und ähnlicher Art gegenüber der einzig mögliche ist. Biermann.

Frankfurt a. M.

Unter dem Begriff einer Kunstgemeinschaft haben sich das graphische Kabinett I. B. Neumann, Berlin, und Zinglers Kabinett für Kunst- und Bücherfreunde, Frankfurt a. M., zusammengetan, um die erste große Ausstellung von Max Beckmann nach dem Kriege zu zeigen. Diese wird in der Zeit vom 9. April bis 8. Mai im Frankfurter Kunstverein stattfinden und das gesamte Werk des Künstlers (Gemälde, Zeichnungen und Graphik) aus den Jahren 1915—1921 zum erstenmal geschlossen der Öffentlichkeit vorführen. Für die wenigen, die bisher Gelegenheit hatten, einzelne Werke dieses unerhört eigenwilligen Talentes zu sehen, besteht kein Zweifel, daß die Ausstellung, über die an dieser Stelle noch zu sprechen ist, eine große Überraschung bringen wird. — Für die gleiche Zeit hat Zinglers Kabinett eine Ausstellung der neuesten Arbeiten von Heinrich Campendonk vorbereitet.

Krefeld

Der Verein „Neue Kunst", der seit Jahresfrist erfolgreich für die Förderung der am Niederrhein tätigen jungen Kräfte eintritt, hat zur Zeit im Kaiser-Wilhelm-Museum eine Ausstellung einheimischer junger Kunst im Zusammenhang mit einigen Werken führender Persönlichkeiten in Deutschland veranstaltet. Die hier vertretenen Künstler sind entweder gebürtige Krefelder oder aber am Niederrhein ansässig, und wenn man auch in der Ausstellung selbst weniger den lokalen oder den örtlich begrenzten Geist entdecken kann, so begegnen sich doch die Werke auf der Grundlage einer neuen Gesinnung. Heinrich Nauen ist als Ehrengast charakteristisch vertreten. Neben ihm sieht man Bilder von Campendonk, H. Dieckmann und Helmuth Macke, in deren Arbeiten irgendwie noch entfernt der Einfluß von Thorn-Prikker weiter lebt, der einmal entscheidend in die künstlerische Entwicklung am Niederrhein eingegriffen hat. Die jüngste Generation wird durch Fritz Huhnen und Heinz Kamps zukunftsstark vertreten. Unter den einheimischen Künstlern sind sodann noch Bertlings, R. Zimmermann und die Bildhauerin Helene v. Beckerath zu nennen, die ihrerseits das Gesamtbild erfreulich abrunden. Im ganzen umfaßt die Ausstellung etwa 40 Gemälde und zahlreiche graphische und plastische Arbeiten. In dem Katalog sind graphische Blätter von Campendonk, Huhnen, Dieckmann und Kamps reproduziert.

München

Gedächtnis-Ausstellung Eugen v. Kahler (Moderne Galerie Thannhauser) — Plastiken von Elisabeth v. Esseö (Dr. Weizinger).

Ist es Fatum oder nur verhängnisvoller Zufall, daß soviele von den Vorkämpfern für die neue Kunst vor ihrer Vollendung hinweggerafft wurden: die einen auf dem Schlachtfelde, andere im Krankenbette, alle — noch im Ungestüm großgesinnter Jugend — jäh erlöschend? Eugen v. Kahler war einer von diesen; er starb 1911 — ein 28jähriger. Aus Prag kommend, hat er sich in München und Paris spielend die Atelierweisheiten einer überreifen Malkultur angeeignet. Dann entdeckte er im Orient den Orient seiner Seele. Heimgekehrt wirkte seine Sehnsucht nach dem Morgenland den Teppich seiner Bilder. Es ist nicht so, daß ihn als Koloristen das Farbig-Malerische des Vorwurfs gereizt hätte, vielmehr so, daß er, um sein Erlebnis: Orient zu gestalten, seine Koloristik ins Exotisch-Tropische getrieben hat. Das Motiv selbst wird fast gleichgültig; ob er eine orientalische Landschaft, einen Bazar, die Scheherezade oder nur ein Stilleben malt: das Orientalische dieser Farbenkunst liegt immer jenseits des Stoffes.

Eugen v. Kahler hat einen Schüler gehabt — A. Weisgerber — dessen Namen den seinigen übertönte. Die Gedächtnisausstellung bei Thann-

hauser gibt uns nun Gelegenheit, einen Irrtum zu korrigieren. Diese Richtigstellung tut freilich dem übertriebenen Ruhm des Schülers Abbruch, aber sie gibt dem die Ehre, dem sie gebührt — dem Lehrer Weisgerbers, Eugen v. Kahler.

Bei Dr. Weizinger stellt eine Dame, Elisabeth v. Esseö, erstmalig ihre Arbeiten aus: Statuen, Statuetten, Medaillen, Plaketten und Aquarelle. Es besteht kein Anlaß, von dieser Darbietung besonderes Aufheben zu machen, aber man wird den ausgestellten Dingen, die einer gemäßigten Modernität (etwa bis zur Stilgrenze eines Geibel) huldigen, die epitheta: anständig und talentvoll nicht versagen. L. Z.

Oldenburg

Das regere Leben, das seit einem Jahre im hiesigen Theater zu spüren war, hat nun auch auf die Pflege der bildenden Kunst übergegriffen. Nach Abschluß des ersten Jahrgangs der Dramaturgischen Blätter sind diese unter dem heimatlichen Symbol des „Ziehbrunnens" zu „Oldenburger Blätter für Theater, Literatur und bildende Kunst" erweitert worden. Die seit jeher besonders gepflegte Musik bedarf ausdrücklicher Erwähnung nicht. Dagegen wird erst die Vereinigung der verschiedenen Kunstsammlungen im Landesmuseum den einheitlichen Begriff der bildenden Kunst verdeutlichen. Mit der Wiederentdeckung Ludwig Münstermanns, des aus Hamburg stammenden, aber fast ausschließlich in Oldenburg tätigen Bildhauers des Frühbarock, von dem sich u. a. ein Taufdeckel mit dem Meisterwerk der schlafenden Gestalten von Adam und Eva im hiesigen Landesmuseum befindet, macht ein illustrierter Aufsatz von A. E. Brinkmann bekannt, der dieses Thema noch eingehender in einem Vortrag behandelte. Es ist bezeichnend für die geistige Konzentration nordischer Künstler, daß sie mit Michelangelo wetteifernde Monumentalität in kleinstem Format zu fassen vermochten. Und nur dieser Umstand und die Abhängigkeit von den Sehgewohnheiten der eigenen Zeit konnte das Wiederaufleben solcher Wahlverwandtschaft solange hintanhalten. Seiner Abgelegenheit dankt es Oldenburg, daß hier in den ersten Jahrzehnten des Dreißigjährigen Krieges noch solche einzigartigen Kunstwerke entstehen konnten.

Einstweilen hat der Kunstverein gezeigt, daß selbst Ströme, die an der südlichen Gebirgsgrenze Deutschlands entspringen, hier unten noch die Farbe des Mündungswassers mit bestimmen können. Der Münchner Richard Seewald mit seiner illustrativen Anschmiegsamkeit und seinem schwerblütigen Ringen um die Gegenständlichkeit in den Gemälden und der Karlsruher August Babberger mit seinen Aquarellen aus dem Hochgebirge und Skizzen zu figürlichen Kompositionen sind allerdings ungewohnte Gäste in diesem abgeschlossenen Landstrich im Nordwesten. Und dennoch ist hier durch die Vertrautheit mit Natur und Tier auf den Weideflächen eine selbstverständliche Empfänglichkeit vorhanden, wie kaum sonst in den auf raschen Modewechsel auch in der Kunst eingestellten Großstädten. Man ist hier kunsthungriger und aufnahmefähiger, aber auch wählerischer und prüfender als dort, wo Beweglichkeit unversehens zur Wankelmütigkeit wird. — An bisher Gewohntes knüpft die Ausstellung der von Cassirer zusammengestellten Nachimpressionisten in dem Kunsthaus Onken an.

In der „Barke" haben sich die jungen Künstler der damit gegründeten Oldenburger Sezession in Rüstringen eingeschifft und werden ihre Fracht im nächsten Monat im Kunstverein zur Schau stellen. M.-W.

Von Künstlern und Gelehrten

Karl Ernst Osthaus †

In Meran, wo er von seinem schweren Lungenleiden Genesung suchte, ist an einem der letzten Märztage Karl Ernst Osthaus, der Begründer des Hagener Folkwang-Museums im Alter von 47 Jahren gestorben. Mit ihm ist eine jener seltenen Persönlichkeiten dahingegangen, die ungemein befruchtend auf das geistige Leben in Deutschland während der letzten zwanzig Jahre gewirkt haben. — Als Sprößling einer wohlbegüterten Bankiersfamilie kam er früh in den Besitz beträchtlicher Mittel, die er — angeregt durch mannigfache Reisen im Ausland, speziell auch im Orient — im größten Stil seiner Neigung als Sammler dienstbar machte. Über den weitgespannten Kreis seines künstlerischen Interesses unterrichtet heute der Bestand des Folkwang-Museums, das längst zu einem der bedeutendsten Kulturdokumente der Gegenwart zählt. Beraten von den besten Kennern, hat Osthaus in seinem Museum, das van de Velde erbaut, alle die Gebiete älterer und neuerer Kultur einbezogen, die nach seinem Gefühl für die Kunst der Gegenwart von besonderer Bedeutung sind. Dem Folkwang-Museum gliederte er später Werkstätten für Künstler an, durch deren Berufung er seine Vaterstadt Hagen außerdem zu einem Mittelpunkt lebendigen Kunstschaffens machen wollte. So haben hier neben van de Velde u. a. Peter Behrens, Rohlfs, Thorn-Prikker und Lauwerik gearbeitet. Durch die im Jahre 1909 erfolgte

Begründung des deutschen Museums für Kunst, Handel und Gewerbe wollte Osthaus dem deutschen Werkgedanken — wie ihn ähnlich der Werkbund propagierte, zu dessen Mitbegründern der Verstorbene ebenfalls zählte — an Hand planmäßiger Ausstellungen im Auslande und speziell in Amerika, den Boden bereiten, eine Arbeit, die der Ausbruch des Weltkrieges jäh unterbrochen hat. Was Osthaus sonst als Redner und Schriftsteller geleistet, braucht an dieser Stelle nicht besonders erwähnt zu werden. Noch als Fünfundvierzigjähriger machte er an der Würzburger Universität seinen kunsthistorischen Doktor und erst im vergangenen Jahr hat ihm anläßlich ihres Jubiläums die Aachener technische Hochschule den Doktor Ing. ehrenhalber verliehen. Sie hat damit das Werk eines Mannes anerkannt, der für den gesamten deutschen Westen künstlerisch bahnbrechend vorangeschritten ist und der in sich als schöpferische Persönlichkeit einen Typ von Eigenart und innerer Größe verkörperte, wie er ähnlich zum zweitenmal gleichzeitig kaum zu finden sein dürfte. Seit einigen Jahren begann Osthaus an einem Lungenleiden zu kränkeln und es kamen noch zerrüttete Familienverhältnisse hinzu, um die Kraft dieses hochgewachsenen Mannes rascher zu brechen, als es vielleicht unter normalen Verhältnissen der Fall gewesen wäre.

* * *

Die philosophische Fakultät der Universität Königsberg hat Lovis Corinth zum Ehrendoktor ernannt. Hält man es schon grundsätzlich für nötig, daß in unserer heutigen Zeit derartige veraltete Moden (Michelangelo war kein Professor und Dürer kein Geheimrat) weiter fortleben sollen, dann darf man sagen, daß niemand so sehr von der älteren Künstlergeneration diese Auszeichnung verdient hat wie Corinth, der immer einer der wenigen sein dürfte, deren bei Lebzeiten endlich gesicherte Anerkennung auch in die Kunstgeschichte übergehen wird. — Der bekannte Berliner Architekt Bruno Taut hat einen Ruf als Stadtbaurat nach Magdeburg erhalten und wird demselben Folge leisten. — Dr. Franz Dülberg, der sich in den letzten Jahren fast ausschließlich seiner dramatischen Produktion gewidmet hat, obwohl seine Verdienste um die kunstgeschichtliche Forschung (Lukas van Leyden und Frühholländer) noch unvergessen sind, wird ab 1. Oktober die Leitung des Feuilletons beim „Hannoverschen Kurier" übernehmen. — Zum ersten Vorsitzenden des Berliner wirtschaftlichen Verbandes bildender Künstler wurde Prof. Max Fleischer ernannt. — Die Berliner Akademie der Künste hat ihre diesjährigen Neuwahlen vollzogen, die alle diejenigen enttäuschen muß, die an einen neuen Kurs unter der Präsidentschaft Max Liebermanns geglaubt haben. So wurde als einziger Maler Paul Plontke als Mitglied gewählt, eine Tatsache, die in künstlerischen Kreisen allgemeines Kopfschütteln erregt. Von Architekten sind der Berliner Alfred Breslauer und der Wiener Joseph Hoffmann neu als Mitglieder der Akademie gewählt worden. Diese hier mitgeteilten Tatsachen beweisen wieder mal zur Genüge, daß von einer Existenzberechtigung des veralteten Berliner Institutes heute überhaupt nicht mehr die Rede sein kann. — Von der Königl. Akademie in Kopenhagen ist Prof. A. E. Brinckmann-Rostock für Mitte April zu drei Vorträgen über die Theorie der Baukunst eingeladen worden. — Das Mitglied der Zweiten Kammer Alberda hat den Minister für Kunst und Wissenschaft interpelliert über den Fall Bredius. Er fragte, ob es richtig sei, daß Dr. Bredius um seine Entlassung als „Adviseur" beim Mauritshuis eingekommen sei, daß man Dr. Bredius bei Anschaffungen übergangen und sich an andere Sachverständige gewendet habe, und ob der Minister im bejahenden Fall bereit wäre, nähere Auskünfte zu erteilen. Der Antwort des Ministers wird mit größtem Interesse entgegengesehen.

Neue Graphik

Stahlstiche von Felixmüller

Felixmüller, in dieser Zeitschrift leider immer noch nicht nach Gebühr gewürdigt — was demnächst nachgeholt werden soll — bereitet die Herausgabe einer Mappe mit sechs von ihm geschaffenen Stahlstichen vor, die — nach den Probedrucken zu urteilen — für alle Sammler moderner Graphik ein ungewöhnliches Ereignis sein wird. Nicht nur, weil es sich bei diesen Blättern um Arbeiten von einer überzeugenden Geschlossenheit der Form und einer ungewöhnlichen schöpferischen Intuition handelt, die nicht alltäglich ist und diese eigenwillige Persönlichkeit mit einem Schlage wieder in der vordersten Reihe der jungen Kunst empfinden läßt, sondern weil die Arbeiten, rein technisch gewertet, ebenfalls einen entschiedenen Schritt nach vorwärts bedeuten. Der Stahlstich nämlich war bisher der Originalgraphik noch nicht zurückerobert worden. Seine Behandlung erfordert eine außerordentlich langsame, mühsame und überlegte Arbeitsweise auf Grund einer konzentrierten Kraftanstrengung. Die Härte und Schärfe des Stahls bedingt dafür aber auch als Resultat

einen klaren, ſcharfen und zufallsfreien Strich. Die Platte ſelbſt hält beim Druck unverändert in ihrer urſprünglichen Friſche ſtand und garantiert damit für die kleine Auflage gleich ausgezeichnete Drucke.

Im einzelnen handelt es ſich bei dieſen Blättern vorwiegend um rein figürliche Kompoſitionen: das Porträt des Sammlerfreundes Dr. Hans Koch — die Gruppe zweier Freunde, die ſchickſalshaft vor einem knapp umriſſenen Hintergrund mit karger Architektur eng umſchloſſen neben der Straße ſtehen — das Bild der Malerfamilie in leerem Raum, der nur durch ein Fenſter im Hintergrund den Blick in die Landſchaft öffnet — die Gruppe zweier in Liebe verſchlungener Menſchen unter dem Titel „Geliebte Frau“ (ein ähnlich empfundenes Blatt nennt der Künſtler „Tröſtende Frau“) und als Hauptblatt eine große Landſchaft mit Figur, die „Ruhrkohlenbezirk“ genannt iſt, eine Arbeit von unerhört ſtarker und dabei lapidar eindringlichſter Einfachheit nach Aufbau und Gefühl. Dieſe Folge von ſechs Blättern aber iſt als Werk eines unſerer Jungen eine Leiſtung, die jenſeits von allen Schlagworten der Moden und Richtungen zugleich Dokument einer ſtarken ſchöpferiſchen Perſönlichkeit und einer neuen Zeitkultur iſt, die ſich hier ſo poſitiv als nur denkbar zu erkennen gibt.

Felixmüller läßt von dieſer Folge 25 Exemplare als numerierte und ſignierte Vorzugsausgabe zu dem ſehr niedrigen Subſkriptionspreis von M. 400.— erſcheinen, die bereits vergriffen iſt. Daneben wird eine nicht numerierte gewöhnliche Ausgabe in nur 75 Exemplaren zu weſentlich niedrigerem Preis herausgegeben, deren Qualität kaum hinter der Vorzugsausgabe zurückſtehen dürfte. Näheres durch den Künſtler (Adr. Kloßſche bei Dresden). B.

Neue Bücher

Dr. O. Pfister, Der psychologische und biologische Untergrund des Expressionismus. Ernst Bircher Verlag. Bern, Stuttgart.

Es geht uns mit den pſychoanalytiſchen Unterſuchungen des Verfaſſers, wie es Pfiſter mit der Deutung kunſtſchöpferiſcher Vorgänge geht. Wir ſtehen ſeinem Verfahren mit ziemlicher Verſtändnisloſigkeit gegenüber. Unſerem beſchränkten Laienverſtand ſcheint ſeine Anwendung der pſychoanalytiſchen Methode roh und mechaniſtiſch dürftig, wie das, was er daraus über die Kunſtſchöpfung an ſich und ſpeziell über den Expreſſionismus folgert.

Sein Experiment war dieſes: er ließ einen nervöſen Maler, der in ſeine Sprechſtunde kam, viermal das Porträt von ſich, dem Arzte und Analytiker, und andere, kleine Zeichnungen anfertigen. In der nächſten Sitzung gab der Patient auf Wunſch des Arztes eine Erklärung der ſehr primitiven Zeichnungen mit den ihm dabei auftauchenden Erinnerungsaſſoziationen ab wie folgt: Beim rechten Auge erinnere er ſich an Wildes Salome, die zu Jochanan geſagt habe: „Deine Augen ſind wie Löcher, in perſiſche Teppiche gebrannt“. Das ganze habe eine Zuſpitzung auf den Mund hin; dabei habe er ein Gefühl wie damals, als der Mond ihm den Mund beſchiene. Der Mund ſtehe am Ende der Naſe, wie eine geöffnete Kralle. Das Naſenloch käme ihm vor, als ob es auch eine Art Auge wäre.

Da das beigebrachte Material den Arzt nicht befriedigte, forderte er eine zweite Aſſoziationsreihe vom Patienten. Er frug „Das rechte Auge als Auge des Johannes?“ Antwort: „Ein Mädchen in meinem Atelier, in welchem ich auch einen Teppich hatte. Ich ſchenkte ihr ein Paket Pfauenfedern. Ich traf ſie ſpäter wieder an, ſie verſprach wiederzukommen, erſchien aber nie.“ Frage: „Das Naſenloch wie ein Auge?“ Antwort: „Ich fing und tötete viele Fiſche, worüber meine Schweſter böſe wurde. Einmal war ein beſonders großer Hecht da, dem ich den Hals brechen mußte.“

Aus dieſem unvollſtändigen Material (denn man könnte ſich noch andere Aſſoziationen vorſtellen), aus allen in den Fragen und den Antworten vorkommenden Subſtantiven und Adjektiven formt der Analytiker unter anderem folgende Deutungen: „Das rechte Auge. Du biſt im Grunde ein barbariſcher, mich bedrohender und bösartig anſehender Menſch, wie mein Vater und ich.“ „Der Mund. Obwohl viel Mutterliebe an Dich verwendet wurde, biſt Du ein raubtierartiger, barbariſcher Menſch.“ „Das Naſenloch. Ich möchte dich umbringen wie jenen Hecht.“ All dieſe Deutungen ſollen die Meinung des Malers über den dargeſtellten Arzt enthalten. Man könnte nun gerade ſo gut die Subſtantive je nach Wunſch anders gruppieren, ſo daß etwa herauskäme: „Ich bin ein Teppich zu Füßen meines Mädchens, du biſt Johannes, kein Barbar und Tartar, deine Kralle iſt ungefährlich wie die einer Pfauenfeder. Ich bin ſchlecht genährt, könnte mir deine Schweſter nicht ein Tier ſchlachten?“ Sanftmütige Deutungen ſind zu vermeiden, weil das Bild etwas „Wildes“ hat, was man aber auch ohne das Mittel der Pſychoanalyſe mit bloßem Auge feſtſtellen kann.

Wir machten schon darauf aufmerksam: die erste Assoziationsreihe unterscheidet sich von derjenigen, die später ausgelöst ward, aufs wesentliche. Eine dritte und vierte und xte Assoziationsreihe würden wahrscheinlich unendlich neue Assoziationen bringen. Aber der Arzt nahm die zufälligen Substantive aus den ersten beiden Reihen, um die nicht bewußt gewordenen Assoziationen, die am Tage vorher bei Entstehung der Zeichnung mitgewirkt haben, zu erraten. Aber vielleicht sind während der Zeichnung nicht die Assoziationen 2 und 3 erschienen, sondern die Assoziationsreihe x.

Pfister teilt noch mit, das der Patient für die wissenschaftliche Weiteruntersuchung versagt habe, weil er wider die Erwartung des Arztes „trotz Tod und Teufel nicht in die Tiefen seiner Psyche hinabsteigen wollte, um den inneren Realitäten auf den Grund zu kommen und auf dem Fundament der psychologischen Wahrheit nach den Gesetzen der ethischen Statik und Mechanik sein Lebensgebäude zu errichten." Was würde man zu einem Operateur sagen, der einen physischen Körper, der ihm in seinem zauberhaft feinen Mechanismus nur so oberflächlich bekannt wäre, wie dem Psychoanalytiker die psychischen Vorgänge, in zufällige Stücke zerrisse und in ein Homunkulusgebilde von seiner eigenen Gnade zusammenfügte? Auf die 16 Sitzungen, die Pfister mit dem widerstrebenden Künstler vorgenommen hat, stützt er seine Deduktionen über den Expressionismus. Unter „Expressionismus" versteht er, was die allerdürftigste Programmatik darüber kündet. Den „Impressionismus" lehnt er auf Grund einer ebenso platten Negation ab. „Der Mensch war dabei zum bloßen Aufnahmeapparat erniedrigt worden, die Natur, die Materie herrschte und depossedierte den Künstler. Es war eine unerhörte Veräußerlichung, die nur aus materialistischer Denkweise erklärbar ist. Höhen und Tiefen, Lebensnöte und Seelenängste kennt der Impressionist keineswegs, darum ist auch jeder geniale Zug, jegliches Gebären aus den Tiefen des Unbewußten fremd" usw.

Einem rationellen Instinkt gehorchend, stellt aber Pfister auch die expressionistische Kunst als eine, vom Größengefühl begleitete, autistische Weltflucht eines mit der Gesellschaft zerfallenen Individuums in eine eigene Scheinwelt dar und in eine Reihe mit den Äußerungen der Schizophrenie, Katadonie und der Parapnoia. Die primitiven Formen expressionistischer Kunst entspringen nach Pfister einer auch bei diesen Geisteskranken zu findenden „Regression" auf infantile Gefühlszustände. Dabei spricht der Autor schön und salbungsvoll von den gewaltigen Schmerzen und Lebenshemmungen, die die Ursache der genialen Leistungen sein müssen. Selbst wenn man einräumen würde, daß der Expressionist, wie der von Pfister analysierte Künstler, mit Gesellschaft und Mensch zerfallen sei (wir nennen als Gegenbeispiel: Marc, Macke, Nolde, Rohlfs), so wäre ja immer noch die Flucht in eine ideal-natürliche Welt wie in der Romantik denkbar. Die Umwandlung in der künstlerischen Formsprache im Expressionismus ist durch die Hypothese des krankhaften Autismus (Introversion) nicht gedeutet.

Auch die Anlehnung an Formen primitiver Kunst braucht nicht die Erklärung einer neurotischen „Regression". Die Differenzierung des Lebens und der künstlerischen Darstellung ist seit der Renaissance so weit fortgeschritten, daß die künstlerische Synthese gefährdet ist. Der Künstler sucht die primitive Form, weil sie ihm neu die Schlagkraft und Spontanität der künstlerischen Schöpfung zu schenken verspricht.

Die Kunst des Dadaismus und des letzten, geometrischen Kubismus, die der Autor würdigt, fällt für uns nicht unter den Begriff „Kunst". Beide setzen intellektuelle Gedanklichkeit und Sensationslust an Stelle des unterbewußt verankerten Kunsttriebes. Bildende Kunst als naturnotwendige Manifestation des schöpferischen, d. h. des labil und visuell veranlagten Menschen, schafft Formgestalten aus Eigenem und Umwelt nach immanenten Gesetzmäßigkeiten (wie Symmetrie, Rhythmus, Proportionalität usw.), die unbewußt oder bewußt wirksam sein können. Daß ein Neger nicht die Bilder von Manet, daß ein verbildeter Kulturmensch schwer Noldes Ursprünglichkeit nachempfinden kann, versteht sich von selbst. Kunst ist weder etwas Krankes, noch etwas Gesundes. Aus Gesundem und Kranken, aus dem Drang eines Kindes oder Schizophrenen, wie eines hochgebildeten Kulturmenschen kann Kunst als Triebäußerung geboren werden. Kunst ist weder teleologisch, noch aus ihrer „Finalität" restlos zu erklären. Dem Laien in der Medizin, der der Entdeckung Freuds mit Bewunderung gegenüberstand, enthüllt sich auf diesem ihm bekannten Gebiete die Schwäche der Methode, wenn sie, wie hier, von plumpen Händen ohne Hilfe der Intuition angewendet wird.

Paul Colin, James Ensor. Deutsch von Hans Jakob. Gustav Kiepenheuer, Verlag. Potsdam 1921.

Colin zerlegt das künstlerische Schaffen Ensors in sicherer Psychologie in seine seltsam auseinander klaffenden Perioden. Der junge, kampfeslustige und tapfere Einzelgänger des Pleinairismus in Belgien (erst später konstituierte sich die revolutionäre Malergilde der „Zwanzig") gab

in ſeiner flüſſigſten, ſchöpferiſch reichſten Periode einfachſte Motive, Wirklichkeit, die im Zauber der bildneriſchen Darſtellung, der farbig funkelnden Atmoſphäre, ein neues Leben, künſtleriſche Ewigkeit, erhielt. Nur ganz verhüllt fühlt man in dieſen köſtlich materialiſtiſchen Werken einen ſeltſamen Ausdruck auftauchen, etwas von lautloſer und zugleich inbrünſtiger Weſenhaftigkeit der lebloſen Dinge (in der Bewegung eines Vorhanges, im dunklen Glanz eines Möbelſtückes uſw.), ein tiefer Ernſt, eine beängſtigende Kraft der Darſtellung, eine geheimnisvolle Trübung der Beziehung zur Welt, die an Munch erinnert. Es treten zuerſt, ohne die künſtleriſche Einheit zu ſtören, Geſichte und Viſionen, Halluzinationen von Feindſeligkeit und Verfolgung in das Werk ein, die auch das wirkliche Leben Enſors umſtellen. Man fühlt in artiſtiſch noch ganz vollkommenen Schöpfungen, wie „Waske Wouſe wundert ſich", „Das ſpukhafte Spind", „Masken", „Schenkenſzene", daß hinter der Welt der ſeltſamen und grauſigen Masken, die der Künſtler entdeckt, wie ſie grotesk zwiſchen Leben und Hölle ſchweben, ein ſchauerliches Icherleben ſteckt, das ſich wie eine Mauer um den Künſtler aufzurichten droht. In dieſer erſten Zeit (man könnte annehmen durch den Fortfall von Hemmungen) entſtehen Blätter, vor allem Radierungen, von einer unbeſchreibbaren, viſionären Größe. Schließlich wird die Produktion ganz ungleichmäßig. Mit der zunehmenden, pſychiſchen Erſchütterung ſcheint die Quelle der maleriſchen Erfindung einzutrocknen (der Künſtler kopiert ſeine eigenen Frühwerke), die Kraft der Konzeption nachzulaſſen. Es tauchen noch Blätter auf, die in ihrer wilden Phantaſtik an Breughel denken laſſen, ohne daß man, wie Colin richtig betont, an eine beſondere Beeinfluſſung zu denken braucht. Auch Erinnerungen an Kubin ſprechen nicht für eine Berührung beider Künſtler. Die Ähnlichkeiten dürften als Analogien in der Anſchauungswelt in Folge von Weſensverwandtſchaft der beiden Künſtler gewertet werden. Dabei wirkt Kubins Werk artiſtiſch und willensmäßig erzeugt gegen die Dämonie, den Zwang der bildneriſchen Eingebung, die noch aus Enſors ſpieleriſchſter Arbeit (ſein Leben und Werk ſind zuletzt ganz Spiel) ſprechen.

Die Monographie Colins (vorher haben Garvens und Verhaeren über Enſor gearbeitet) zeichnet ſich durch gewiſſenhafte und feinfühlige Sachlichkeit aus, die nach dem vielen Schwulst an Enthuſiasmus, der ſonſt in Monographien verausgabt wird, wohltuend wirkt. Die äußere Ausſtattung des Buches, vor allem das Reproduktionsmaterial, iſt von vollkommener Werklichkeit.

Carl Hensel, Farben und Farbensehen. Selbstverlag des Verfassers. In Kommission bei der Franckhschen Verlagshandlung. Stuttgart.

Das Handbuch von C. Henſel in Form einer Broſchüre über Farben und Farbenſehen gibt die allgemeinſten Grundſätze und wiſſenſchaftlichen Forderungen der Farbenlehre in ſehr überſichtlicher und klarer Darſtellung, ſo daß es Künſtlern und Kunſtgelehrten, die ſich unterrichten wollen, empfohlen werden darf. Der Verfaſſer legt zum beſſeren Verſtändnis dieſer Leſerſchaft beſonderes Gewicht darauf von der Geſamterſcheinung, von dem Erlebnis der Anſchauung ausgehend, zur Erklärung der optiſchen Phänomene vorzuſchreiten. S. Schwabacher.

Peter Jessen, Der Ornamentstich. Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerks seit dem Mittelalter. Verlag für Kunstwissenschaft. Berlin 1920.

Das reich und ſchön illuſtrierte Werk des Direktors der Bibliothek des Berliner Kunſtgewerbemuſeums iſt mit Dank als ein Mittel zu begrüßen, dem Kunſtgewerbe jene Gleichberechtigung mit den übrigen Künſten zu ſichern, die ihm gebührt, aber gewöhnlich verſagt wird. Als könnten nicht eine genial erfundene Verzierung, ein Gefäß, ein Möbel ebenſo bedeutſame Markſteine in der Entwicklung der Kunſt bilden wie die Leiſtungen der ſogenannten freien Künſte. Stellen die Ornamentſtiche auch nur Vorlagen, alſo Anweiſungen und Anregungen zu der Herſtellung von Kunſtwerken dar, ſo beſitzen ſie letzteren gegenüben den großen Vorzug, daß ſie meiſt datiert ſind, ſomit das Aufkommen, die Wandlung und das Erlöſchen der verſchiedenen Stile und Formen zu verfolgen geſtatten. Hatte Alfred Lichtwark vor mehr als dreißig Jahren in ſeinem Ornamentſtich der deutſchen Frührenaiſſance dieſes Gebiet in grundlegender Weiſe bearbeitet, ſo führt Jeſſen auf Grund eines weit reicheren Materials, das er mit Sicherheit beherrſcht, dieſe Entwicklung bis zum Empireſtil weiter, d. h. bis zu der modernen Zeit, wo der Kreislauf in haſtigem Nachahmen des Alten beginnt.

Gleich die Stiche der früheſten Kupferſtecher des 15. Jahrhunderts, voran Schongauers Biſchofſtab, bekunden eine Kraft und Schönheit im Erfinden, die alle Ehrfurcht vor dieſen Erzeugniſſen der Spätgotik erweckt. Zur Zeit Dürers wiſſen dann die Kleinmeiſter den Formen der italieniſchen Renaiſſance ein durchaus deutſches Gepräge zu verleihen. Gleich darauf entwickeln die in Fontainebleau arbeitenden Italiener jenes

Rollwerk und jene Mauresken, welche die Kunſt bis zum Ende des 16. Jahrhunderts beherrſchen. Die gleichzeitig aufkommenden Modelbücher und Spitzenbücher erfahren dabei eine eingehende Behandlung.

Die deutſche Spätrenaiſſance leitet weiter zum itnlieniſchen Barock über, das im Stil Ludwig XIV. ſein klaſſiſches Gepräge erhält. Mit begründeter Liebe verweilt der Verfaſſer bei Paul Deckers Fürſtlichem Baumeiſter von 1711, der dieſe Periode zum Abſchluß bringt. Nun ſetzen (bereits ſeit 1725) Oppenord und Meiſſonnier in Frankreich, Cuvillies in München mit jenem ganz neuen und freien Stil des Rokoko ein, der um die Mitte des Jahrhunderts durch Boucher in Fontainebleau und Hoppenhaupt in Sansſouci, von jedem in beſonderer Weiſe, zu ſeiner Höhe gebracht wird.

Gleichzeitig wird aber auch ſchon durch Piraneſi in Italien die Rückkehr zur Antike angebahnt, die bald darauf in Frankreich durch Neufforge zum Stil Ludwig XVI. entwickelt wird, in Deutſchland als Zopfſtil auftritt und zu Ende des Jahrhunderts durch den ſtrengen Empireſtil abgelöſt wird, den Napoleons Architekten Percier und Fontaine ſchaffen. In England, das ſeit 1754 in Chippendale ſeinen Rokokokünſtler gefunden hatte, wlrd die antike Richtung durch Robert Adam (ſeit 1773) und endlich durch Sheraton (um 1791) vertreten.

Neben dieſen großen Linien der Entwicklung finden die verſchiedenen Abzweigungen und Beſonderheiten ihre eingehende Berückſichtigung, ſo daß Jeſſens Buch als ein klarer und zuverläſſiger Wegweiſer auf dem Gebiete des Ornamentſtichs empfohlen werden kann.

W. v. Seidlitz.

Hans Karlinger, Die hochromanische Wandmalerei in Regensburg. Verlag für praktische Kunstwissenschaft F. Schmidt. München, Berlin, Leipzig 1920.

Mit dieſem Werk führt ſich ein neuer kunſtwiſſenſchaftlicher Verlag überaus glücklich ein. Der hier angezeigte Band erſcheint als erſter einer Serie von Einzeldarſtellungen zur ſüddeutſchen Kunſt, die von den Münchner Kunſthiſtorikern Hauttmann, Karlinger und Lill herausgegeben werden. Nach dem Proſpekt zu urteilen, dürfen wir eine Reihe ſehr willkommener Sonderunterſuchungen erwarten. Die Karlingerſche Veröffentlichung, die mit 21 Lichtdrucktafeln und einer ganzen Anzahl von Textabbildungen ausgeſtattet iſt, erfreut, wie alle Arbeiten dieſes Autors, durch ihre Gediegenheit und ihre klare Sprache. Über den Kreis der fachwiſſenſchaftlich Intereſſierten hinaus darf das Buch heute ganz allgemein und namentlich bei denen verſtändnisvolle Aufnahme erwarten, die für deutſche Monumentalkunſt und vom modernen und rein künſtleriſchen Standpunkt aus für die Ausdruckskunſt dieſer hochromaniſchen Zeit ein beſonders warmes Empfinden haben. Kunſtgelehrten wie Künſtlern ſei dann noch beſonders das vierte Kapitel empfohlen, das einen techniſchen Exkurs über dieſe Wandmalereien aus der Feder des ſachverſtändigen Münchner Akademieprofeſſors Max Doerner enthält.

A. L. M.

Verſchiedenes

Ein Selbſtbildnis Dürers im Louvre

Zu der kürzlich durch die Preſſe gegangenen Notiz, daß der Louvre ein Selbſtbildnis des großen deutſchen Meiſters erworben habe, bringt die neueſte Nummer der „Illuſtration“ eine Abbildung des fraglichen Werkes mit einem entſprechenden Kommentar. Danach läßt ſich feſtſtellen, daß es ſich um jenes Bild handelt, das ſich bereits zu Goethes Zeiten in der Sammlung Felix in Leipzig befand und das ſpäter nach Paris in das Musée André-Jacquemart kam. Der Louvre ſcheint das Bild bisher nur als Leihgabe zu beſitzen, doch werden gegenwärtig alle Anſtrengungen gemacht, um das bedeutende Werk Dürers dauernd dem Muſeum einzuverleiben. Das Werk iſt 1493 auf Pergament gemalt, ca. 56×44 cm groß und in der Reihe der Dürerſchen Selbſtporträts das dritte. Ihm voran gehen die bekannte Silberſtiftzeichnung von 1484, die die Albertina beſitzt, und die in Erlangen befindliche, nicht datierte Federzeichnung. Wölfflin hat in ſeinem Dürer-Buch dieſes Selbſtbildnis ausführlich charakteriſiert, das wahrſcheinlich auf jener Wanderſchaft gemalt worden iſt, die Dürer kurz nach Oſtern 1490 nach Beendigung ſeiner Lehrzeit bei Michel Wohlgemut antrat und die ihn bis Ende Mai 1494 von Nürnberg fernhielt. Man hat mit Recht vermutet, daß das Bild dazu beſtimmt war, eine von den Eltern Dürers eingeleitete Brautwerbung zu unterſtützen.

Rom

Prof. Taramelli hat auf dem Hochplateau von Serri in Sardinien in der Nähe der Kirche Santa Maria della Vittoria einen prähiſtoriſchen Tempel entdeckt Der nun ganz freigelegte Tempel befindet ſich in der Mitte der Akropolis der Nuraghen, iſt aber eine ſpätere Anlage als dieſe. Die ganze Anlage iſt von größter Wichtigkeit für die Kenntnis der prähiſtoriſchen Religionsgebräuche jener Gegend.

L. P.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Neue Graphikauktionen

Handzeichnungen der Sammlung Campe | Dritter Teil der Sammlung Davidsohn | Kupferstiche und Holzschnitte von Barthel und Hans Sebald Beham und Albrecht Dürer | Sammlung Busch erster und zweiter Teil.

Die letzte Woche des April und die erste des Mai werden außer dem schon längst mit Spannung erwarteten letzten Teil von Davidsohns Sammlung noch mehrere Versteigerungen alter Graphik bringen, die sämtlich durch die besondere Qualität der dargebotenen Bestände größte Beachtung verdienen. Ihnen voraus geht eine Versteigerung von Handzeichnungen alter und neuer Meister, die ehemals einen Teil der ausgezeichneten Sammlung des Leipziger Finanzrats Campe bildeten.

Die Campesche Sammlung zeichnet sich in erster Linie durch kostbare Zeichnungen der holländischen Meister des XVII. Jahrhunderts aus, neben Avercamp sind besonders Both, Breenberg, Goyen, Ostade, Roghman, Vinckeboons und Waterloo in ihr vertreten. Auch von deutschen Meistern wie Ramberg, Richter, Schnorr, Schwind und Steinle enthält sie eine ganze Reihe köstlicher Zeichnungen. Das wertvollste Stück ist eine Gouachezeichnung von Lavreince von ungewöhnlicher Qualität, deren treffliche farbige Wiedergabe den prächtig ausgestatteten Katalog als Titelbild schmückt.

Dennoch tritt diese Handzeichnungssammlung wesentlich zurück hinter der ihr folgenden Versteigerung des dritten Teiles der Davidsohnschen Graphik. Da dieser dritte Teil ein Rembrandtwerk bringt, wie es in gleicher Güte und Geschlossenheit seit Jahren nicht in den Handel kam. Wenn irgendwo, so hat Davidsohn hier seinen hohen Rang als Sammler bewiesen. Denn es ist ihm gelungen, fast alle Hauptblätter des Meisters in frühen Drucken, vielfach sogar in Abzügen auf Japanpapier zusammenzubringen. Auch die kleineren Blätter und Studien, bei deren Auswahl die meisten Sammler weniger peinlich verfahren, werden hier fast durchweg in vortrefflich erhaltenen, schönen Exemplaren dargeboten. Im ganzen ist daher wohl das Urteil berechtigt, daß man in dieser Sammlung kaum ein Blatt antreffen wird, das nicht wegen seiner Provenienz oder besonderen Druckqualität äußerst begehrenswert ist.

Neben einigen großen Seltenheiten, die natürlich auch hier nicht fehlen, heben sich aber verschiedene Blätter durch besondere Qualität aus der Masse heraus. Von religiösen Darstellungen sind es vornehmlich Der Triumph des Mardochäus (B 40), die Darstellung im Tempel (B 50), die Flucht nach Ägypten (B 53 I), die Grablegung (B 86 I) und der heilige Hieronymus (B 104 II). Auch von den so seltenen und besonders gesuchten Landschaftsradierungen Rembrandts zeichnen sich verschiedene, wie die Brücke des Six (B 208), die Ansicht von Amsterdam (B 210), die Landschaft mit den drei Hütten (B 217) und das Landgut des Goldwägers (B 234), durch ungewöhnliche Schönheit und Klarheit des Druckes aus, während die berühmte Landschaft mit den drei Bäumen (B 212) merkwürdigerweise in der unten zu besprechenden Sammlung Busch in einem besseren Exemplar vertreten ist. Auf die Porträts hat Davidsohn in seiner ganzen Sammlertätigkeit besonderen Wert gelegt; das zeigt sich auch bei Rembrandt, von dem er den Faust (B 270), den Anslo (B 271), Clement de Jonghe (B 272), Jan Lutma (B 276) und verschiedene andere in herrlichen frühen Drucken besitzt.

Wenn auch das Rembrandtwerk das Hauptinteresse der Sammler bei dieser Versteigerung beanspruchen wird, so sind doch auch noch eine ganze Anzahl hervorragender graphischer Leistungen anderer Meister in diesem dritten Teil der Sammlung enthalten. Vor allem muß auf die ausgezeichneten Landschaftsradierungen Ruisdaels hingewiesen werden, die zum Teil in frühen Abdrucken vorliegen. Auch die übrigen holländischen Radierer des XVII. Jahrhunderts, wie Saftleben, Stoop, Uden, Vlieger, Vliet, Waterloo und Zeeman sind in ungewöhnlicher Vollständigkeit und ausgewählten Drucken vorhanden. Die deutschen Meister würden in diesem Teil so gut wie ganz fehlen, wenn nicht wenigstens das XV. Jahrhundert durch Schongauer und Zasinger gut repräsentiert würde. Das Werk des Georg Friedrich Schmidt ist besonders durch die gute Folge der Porträts in guten Drucken ausgezeichnet; auch von den niederländischen Meistern des Porträts Suyderhoef und Cornelis de Visscher findet man fast alle Hauptblätter. Schließlich enthält die Sammlung noch einige frühe Italiener wie Robetta, zahlreiche Blätter nach Rubens und eine köstliche Folge der seltenen, teils radierten, teils gestochenen Blätter des Antwerpener Glasmalers D. Vellert.

An die Davidsohnauktion schließt sich dann noch in Leipzig eine kleinere Versteigerung an, die außer den Kupferstichen des Barthel und Hans Sebald Beham das Holzschnittwerk Albrecht Dürers bringen wird. Bei Barthel Beham ver-

Kat.-Nr. 146.
Aus Versteigerungskatalog 134 v. C. G. Boerner-Leipzig.
Kupferstiche und Holzschnitte von Barthel und Hans Sebald Beham und Albrecht Dürer. Dabei ein fast vollständiges Dürerholzschnittwerk. Versteigerung am 30. April 1921 in Leipzig durch C. G. Boerner.

dienen einige Seltenheiten wie der heilige Christoph im ersten Zustand besondere Beachtung. Das Werk des Hans Sebald Beham stammt aus einer alten Sammlung, die es sich zum Ziel gesetzt hatte, die selteneren Blätter aus der Frühzeit des Meisters zu vereinigen. Es ist bezeichnend, daß sie mehr als 30 Blätter enthält, die Davidsohn nicht besaß und von denen viele seit Jahrzehnten im Handel nicht vorkamen. Zu dieser Gruppe gehören vor allem Inkunabeln der Radierung wie der Sackpfeifer oder der Landsknecht, einige sittengeschichtlich interessante Darstellungen und schöne Ornamentstiche. Dürers Holzschnittwerk enthält fast alle Hauptblätter des Meisters in guten Drucken.

Der Schwerpunkt der Sammlung Busch liegt in den kostbaren Manuskripten und Einzelminiaturen. Doch hat sich Busch in den Anfängen seiner Sammlertätigkeit auch für alte Graphik interessiert und eine kleine Sammlung zusammengebracht, die zwar in ihren Beständen nicht gleichwertig ist, aber doch einige hervorragende Stücke enthält. Die Firma C. G. Boerner wird auch diese Sammlung im Verein mit den Frankfurter Firmen J. Baer & Co. und C. Lang am 3. Mai in Frankfurt versteigern.

Rudolf Busch war in den wenigen Kriegsjahren, denen seine Sammlertätigkeit angehört, auf die Ware angewiesen, die sich noch auf dem Markte befand. Einige seiner hervorragenden Dürerblätter, von denen besonders der heilige Hubertus und die große Fortuna zu nennen sind, entstammen der Sammlung Aumüller. Auch von Rembrandt erwarb er in dieser Versteigerung einige kostbare Drucke, zu denen vor allem das ungewöhnlich schöne Exemplar der Landschaft mit den drei Bäumen gehört. Hervorhebung verdient ferner das Hundertguldenblatt im zweiten Abdruck vor Baillies Überarbeitung; denn in diesem Zustand gehört das Meisterwerk zu den größten Seltenheiten. Der Vorliebe Buschs für die künstlerischen Schöpfungen der Gotik verdankt die Sammlung schließlich einige Blätter von Meistern des XV. Jahrhunderts, wie Meckenem, Schongauer und vor allem ein äußerst seltenes Blatt des Meisters E. S., von dem bis jetzt nur vier Exemplare bekannt geworden sind. Auch aus den weiterhin im Katalog beschriebenen graphischen Erzeugnissen wird der Kenner ohne Mühe noch eine ganze Anzahl schöner Blätter auswählen können. v. R.

Über die wertvollen Manuskripte und Einzelminiaturen berichtet unsere Frankfurter Redaktion noch Folgendes:

Wie erinnerlich, machte seinerzeit die Erwerbung der hl. Eligius von Petrus Christus aus der Sammlung Oppenheim (Köln) durch Rudolf Busch großes Aufsehen, das durch den baldigen Wiederverkauf des Bildes noch vergrößert wurde. Man darf der Auktion mit Spannung entgegensehen, denn wenn auch der erste Tag fast nur bekannte Graphik alter deutscher und niederländischer Meister bringen wird, worunter sich freilich ausgezeichnete Exemplare hochwertiger Blätter befinden, so bietet der zweite Tag Objekte, die in Deutschland selten von Privatleuten gesammelt wurden und mithin ein Novum auf dem Auktionsmarkte darstellen. Es handelt sich um illuminierte Manuskripte, Buchminiaturen und Inkunabeln.

Wie Direktor Swarzenski in seinem Vorwort zu diesem zweiten Teil der Sammlung mitteilt, hatte Rudolf Busch aus den berühmten Sammlungen Firmin-Didot, Hoe, Henry Huth diese Ma-

Kat.-Nr. 265.

Miniatur aus Horae beatae Mariae Virginis ad usum ecclesiae Trecensis (Troyes).

nuskripte erworben, außerdem Einzelminiaturen von R. Forrer in Straßburg.

An einer Reihe von Minaturen und Miniaturhandschriften, die mit dem Manuskript des „Liber Jobi" auf Pergament und der Einzelminiatur eines rheinischen Meisters (beide aus dem 12. Jahrhundert) beginnen, über ein Psalterium mit der Verkündigung und Geburt Christi und einer Biblia sacra aus der französischen Frühgotik über die weltliche Darstellung aus dem Roman „De la Rose" und einem Stammbaum französischer Könige aus Bernardus Guidonus „De Regibus Francorum" aus der reifen Gotik des 14. Jahrhunderts, führt schließlich der Katalog zu den verschiedensten Schulen des 15. Jahrhunderts. Unter den zahlreichen Werken seien erwähnt: einige Fouquet nahestehende Miniaturen eines Gebetbuches von Troyes, die „Heures" der Catherine d'Armagnac, die feinen Miniaturen von Bourdichon, ein wohl dem Giovanni Battista de Cavaletto zuzuschreibendes Blatt, ferner das durch Johann Mör in Konstanz geschriebene deutsche, mit 84 kolorierten Federzeichnungen illustrierte Fabelbuch der „Angel der vier Tugenden", das Straßburger Missale mit einem eingeklebten Kupferstich des Meisters b×8, ein niederländisches Gebetbuch in vor-eyckischem Stil und die „Proverbia Salomonis" mit Darstellungen der Brügger Schule aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts.

Alte Drucke, voran die frühen Mainzer Drucke von Gutenberg und Schöffer, und eine Sammlung von illustrierten Büchern und Einbänden beschließen diese künstlerischen und geistigen Raritäten. S. Sch.

Amsterdam

Am 12. April wird bei Frederik Muller das berühmte Gemälde von Jan Vermeer van Delft „Het Straatje" versteigert. Die Firma veröffentlichte einen Katalog mit einer ausgezeichneten Reproduktion, einer ausführlichen Beschreibung des Bildes, der Provenienz und Literaturangaben. An der üblichen Reklame für die „Perle der Sammlung Six" fehlt es selbstverständlich nicht.

Am selben Tag werden aus der Sammlung Aug. Janssen versteigert: Berckheyden „Binnenamstel", von van Beyeren und de Heem je ein Stilleben, Isaac Luttichhuys „Jungenkopf", von Aert van der Neer und Salomon Ruysdael je ein Landschaftsbild.

Für die Monate April bzw. Mai werden bei Frederik Muller außerdem verkauft werden die China-Porzellansammlung von A. C. van Dusseldorp, Hilversum, ferner Möbel und andere Kunstgegenstände aus dem Haus de Stakenberg, Elspeet, endlich die kleineren Sammlungen F. Brandenburg van Oltsende, Scheveningen, und G. Dirkzwager Mz., Maassluis. b.

München

Aus rheinischem Besitz versteigert das Kunstantiquariat Steinicke am 23. Mai und folgende Tage eine größere Sammlung Graphik des 16. bis 19. Jahrhunderts, bekanntester Namen und Schulen, italienischer, niederländischer, deutscher und französischer Herkunft. Ferner eine kleinere wertvolle Bibliothek von Inkunabeln, Seltenheiten, Kuriosa, Holzschnittbücher, moderne kunstgeschichtliche Mappen, Tafelwerke und Bücher mit schönen Einbänden.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Münchner Kunsthort G. m. b. H.

Es kann nicht geleugnet werden, daß das wilde Händlertum einen Umfang angenommen hat, der auch dem reellen Antiquitätenhandel zum Schaden gereicht. Am meisten geschädigt ist natürlich derjenige, welcher bei Veräußerung seines Kunstbesitzes einem solchen illegitimen Händler, dem in den meisten Fällen die Fähigkeit, den Wert eines Objektes zu erkennen und zu schätzen vollkommen abgeht, in die Hände fällt. Wir dürfen uns der Erkenntnis nicht länger verschließen, daß dieser Zustand in einer Zeit, wo die Abwanderung des Kunstgutes der Familien ein sozialer Faktor geworden ist, der in erster Linie den gebildeten Mittelstand, aber auch Aristokratie und Kirche berührt, nicht bestehen kann.

Der Münchner Kunsthort hat sich die Aufgabe gestellt, die Verwertung der ihm überlassenen Objekte auf einer Grundlage vorzunehmen, welche dem Verkaufenden die Gewähr der Wahrung seiner Interessen bietet. Dabei leiten ihn folgende Richtlinien:

Der Münchner Kunsthort ist ein gemeinnütziges Institut, das nicht mit der Absicht einer Gewinnerzielung arbeitet. Er dient sowohl der Beratung in allen Fragen des Kunstbesitzes wie besonders der Verwertung von solchem, insofern er vom Besitzer veräußert werden will. Die Objekte werden in der Regel in Kommission genommen. Der Münchner Kunsthort übernimmt außerdem Auktionen und Schätzungen.

Die Gemeinnützigkeit wird gewährleistet:

1. Durch das Arbeitsprogramm der Geschäftsführung, das folgende Bestimmungen enthält:
a) Jeder Verkäufer hat das Recht, über den Verkauf seiner eingereichten Objekte einen vom Kuratorium bestätigten Buchauszug zu verlangen.

b) Der Abzug der Betriebsspesen bemißt sich nach Marktfähigkeit und Wert der Objekte und wird bis zu 20 % des Verkaufspreises betragen. Im übrigen erhält der Verkäufer den ganzen Betrag, der aus dem Verkauf erzielt wird. c) Auf besonderen Antrag werden auf die dem Kunsthort eingereichten Objekte Lombarddarlehen gewährt.

2. Durch die Schätzungskommissionen, die sich aus unparteiischen, namhaften Kunstgelehrten und Sammlern zusammensetzen. Denselben liegt es ob, den Wert der in Kommission oder Auktion gegebenen Stücke festzusetzen, unter welchem zur Wahrung der Interessen des Besitzers das Stück nicht verkauft werden soll.

3. Durch das Kuratorium. Dasselbe hat das Recht: a) Die Vorlage sämtlicher Taxationen zu verlangen und auf die Zusammensetzung der Schätzungskommissionen Einfluß zu nehmen. b) Das Verhältnis der erzielten Erlöse zu den Taxationen zu überprüfen. c) Die im Arbeitsprogramm festgelegte Geschäftsführung zu überwachen und gegebenenfalls eine Abänderung dieses Programms zu veranlassen. d) Am Schlusse des Geschäftsjahres über event. erzielte Betriebsüberschüsse im Sinne der Gemeinnützigkeit des Institutes und im Rahmen seiner Zwecke zu disponieren.

Schon die ersten Wochen des Bestehens haben den Beweis geliefert, daß das Institut in den weitesten Kreisen begrüßt wird. Die Gegenstände werden in den Sälen des Festbaues der alten Akademie zu einer Ausstellung vereinigt, die demnächst dem allgemeinen Besuch geöffnet wird. Wir werden auf dieselbe zurückkommen. Schon heute kann gesagt werden, daß sie Sammlern wie Händlern eine reiche Auswahl guter Stücke bieten wird. Auktionen von Sammlungen sind ebenfalls für die nächste Zeit in Vorbereitung. Anfragen sind zu richten an die Geschäftsstelle des Münchner Kunsthortes, Alte Akademie, München, Neuhauserstr. 51.

Eine Munch-Ausstellung in Berlin

Zum ersten Male seit 1914 werden die Werke des Norwegers Edvard Munch in Berlin ausgestellt, der diesmal bei P. Cassirer seine gesamte neue malerische und graphische Produktion zeigt. Die Ausstellung sollte bereits vor einem Jahr stattfinden, aber der Kapp-Putsch ver-

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG

alter und
moderner Meister

Carl Nicolai · Berlin W10

Viktoriastraße 26 a

Angebote aus Privatbesitz
möglichst mit Photo unter Angabe von Künstler, Maß u. Preis erwünscht

hinderte den Künſtler, ſeine Gemälde dem Transport anzuvertrauen. Munch, der von England, Frankreich und Amerika eingeladen war, hat trotz dieſes Aufſchubes an ſeiner urſprünglichen Abſicht feſtgehalten, die erſte Ausſtellung ſeiner Werke nach dem Kriege in Berlin ſtattfinden zu laſſen, an dem Ort, von dem ſeine internationale Wirkung ausgegangen iſt. — Über die Ausſtellung, die am 3. April eröffnet wurde, wird im nächſten Heft ausführlich geſprochen werden.

Berlin

Alfred Flechtheim, den die Beſetzung von Düſſeldorf gezwungen hat, dieſe Stadt vorläufig zu verlaſſen, hat ſich vorübergehend in Berlin W., Tiergartenſtr. 1, II (Fernſprecher: Kurfürſt 952) niedergelaſſen.

Neue Kataloge

Karl W. Hierſemann, Buchhändler und Antiquar, Leipzig, Königſtr. 29. Katalog 489. Archäologie des klaſſiſchen Altertums u. klaſſiſche Philologie. — Katalog 490. Orientalia. Geſchichte, Geographie, Ethnographie, Altertumskunde, Sprache und Literatur der aſiatiſchen Völker.

Franz Leuwer, Bremen. Das ſchöne Buch. Katalog der bibliophilen Abteilung. Mit einem Vorwort von Emil Waldmann. — Der Katalog umfaßt 636 Nummern und bringt eine reiche Auswahl von Vorzugsausgaben, bibliophilen Seltenheiten, Erſtausgaben, Büchern mit wertvollen Einbänden, Bremenſia, Mappenwerken und Goethe-Ausgaben. Waldmanns Vorwort iſt eine intereſſante Einführung in die Entwicklungsgeſchichte des ſchönen Buches mit aufſchlußreichen Erklärungen über Drucktypen, Einband und Buchilluſtration.

Lipſius & Tiſcher, Antiquariat, Kiel, Falckſtraße 9. Kieler Bücherfreund. Nr. 52, 1921. Seltene und hervorragende Werke aus verſchiedenen Gebieten. Deutſche Sprache u. Literatur nebſt Überſetzungen. Fremde Literaturen. Geſchichte, Geographie, Reiſen. Kunſt, Muſik, Theater, Architektur. Naturwiſſenſchaften, Mathematik, Medizin, Technik. Philoſophie, Theologie, Geheimwiſſenſchaften, Klaſſiſche Philologie, Pädagogik, Rechts- u. Staatswiſſenſchaften, Politik. Landwirtſchaft. Verſchiedenes. Nachtrag.

Ed. Nahr, Kiel, Schloßgarten 11. Antiquariatskatalog Nr. 2. Franzöſiſche Literatur und illuſtrierte Werke vornehmlich des 17.—19. Jahrhunderts. Werke aus verſchiedenen Gebieten.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienſtr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aſchaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Giſelaſtraße 12 / FRANKFURT a. M.: Dr. Saſcha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienſtr. 19 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerſtr. 10 / NIEDERLANDE: Dr. Leo Balet, Blaricum, Nordholland / DANEMARK und SKANDINAVIEN: Dr. Alfred Gold, Charlottenlund (Danmark), Lindegaardsvej 44 / PARIS: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City

Verlag, Geſchäftsſtelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigſtr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Erſcheinungstermin		Redaktionsſchluß	
Heft 8	21. April	Heft 8	14. April
„ 9	5. Mai	„ 9	28. April
„ 10	19. Mai	„ 10	12. Mai
„ 11	2. Juni	„ 11	26. Mai

Neue Kunst
Hans Goltz
München
Briennerstraße 8

April 1921
Frühjahrs-Ausstellung
Neue Werke von Davringhausen - Grosz - Kars - Klee - Mense - Schrimpf
Graphik und Plastiken von Edwin Scharff

ARARAT
Heft 3
Edwin Scharff
und der übrige reiche Inhalt mit 18 Abbild.
M. 8.50
Vorzugs-Ausgabe mit Original-Lithographien von Edwin Scharff

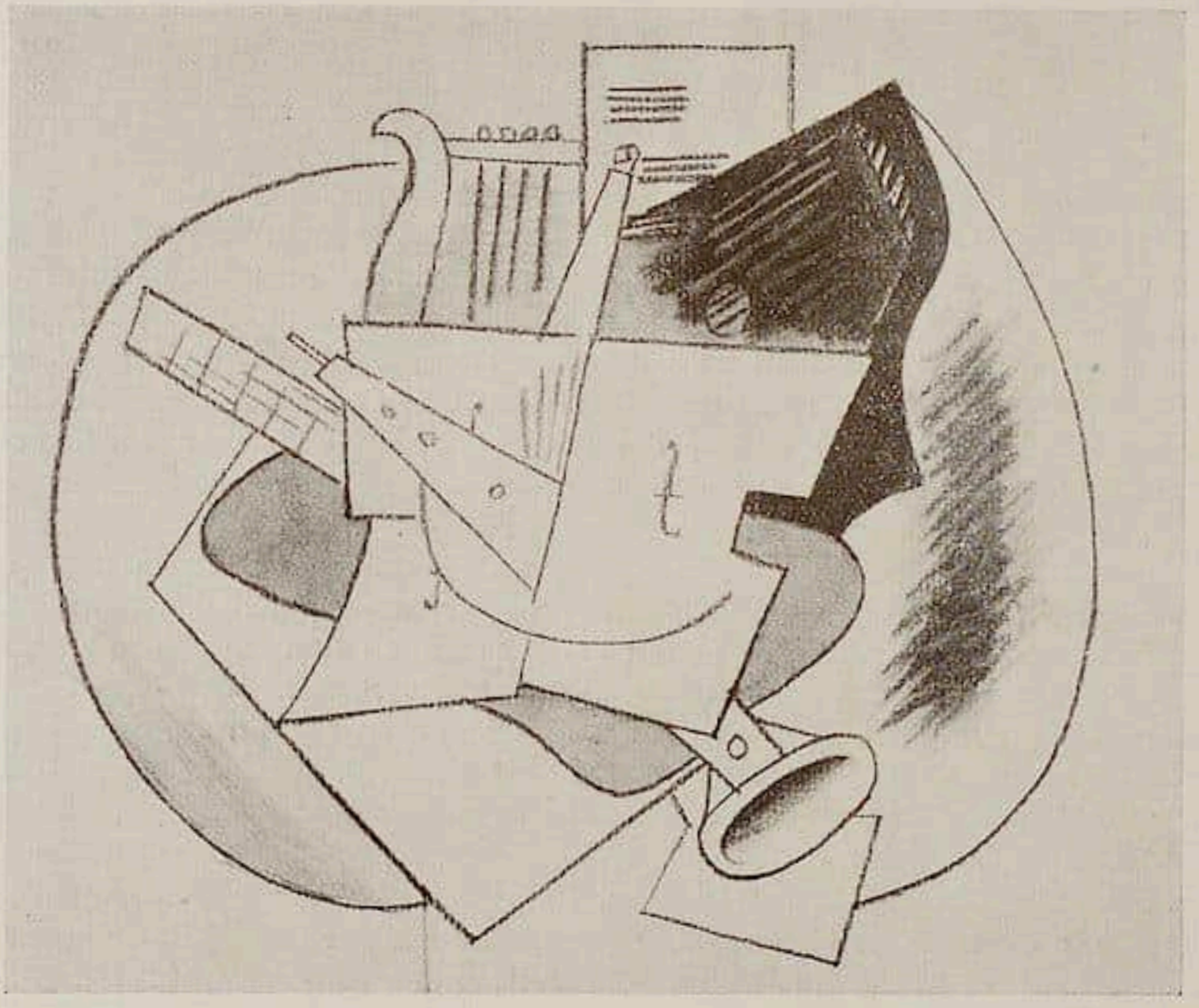
Pablo Picaſſo und der Kubismus

Mit 5 Abbildungen *Von ADOLPHE BASLER*

Das Künſtleriſche iſt heute zu einer Sache geworden, die keiner Kontrolle unterliegt. Ein inhaltsloſer Gemeinplatz. Die ſchöpferiſche Perſönlichkeit ſteht daher vor dem Problem wie die in unſeren Zeiten ſo mechaniſierte Kunſt zu vermenſchlichen ſei, wie ſie zu einer erfinderiſchen Kraft zu machen ſei, die imſtande wäre, aus den Formen des Daſeins einen neuen, noch unbekannten Zauber hervorzubringen. —

Am weiteſten ging in dieſem Streben Picaſſo. Von Cézannes Lehre über die Konſtruktion ausgehend, gelangte er auf der Suche nach vollkommen aus den normalen Proportionen befreiten Formen zu jenen Schöpfungen der Phantaſie, die bei den Völkern ohne Geſchichte als Fetiſche entſtanden ſind. Blöcke mit grotesken Deformationen und elementarem Ausdruck, groß durch ihren primitiven Charakter, die die primitivſte Metaphyſik — die Furcht vor den Mächten der Natur zuſammenfaſſen, konnten einzig nur noch dieſe beſondere Perſönlichkeit in der modernen Kunſt und die ganze ihm folgende junge Generation von Malern anziehen. Denn dieſe verharrten in Widerwillen gegen den entarteten griechiſch-römiſchen Klaſſizismus und gegen das Virtuoſentum der ſpießbürgerlichen Maler und kehren jetzt zu den Formen zurück, die die wilden Völker am Kongo geſchaffen haben und betrachten dieſe Formen als die genetiſchſten und jene Kunſt als die ſubjektivſte.

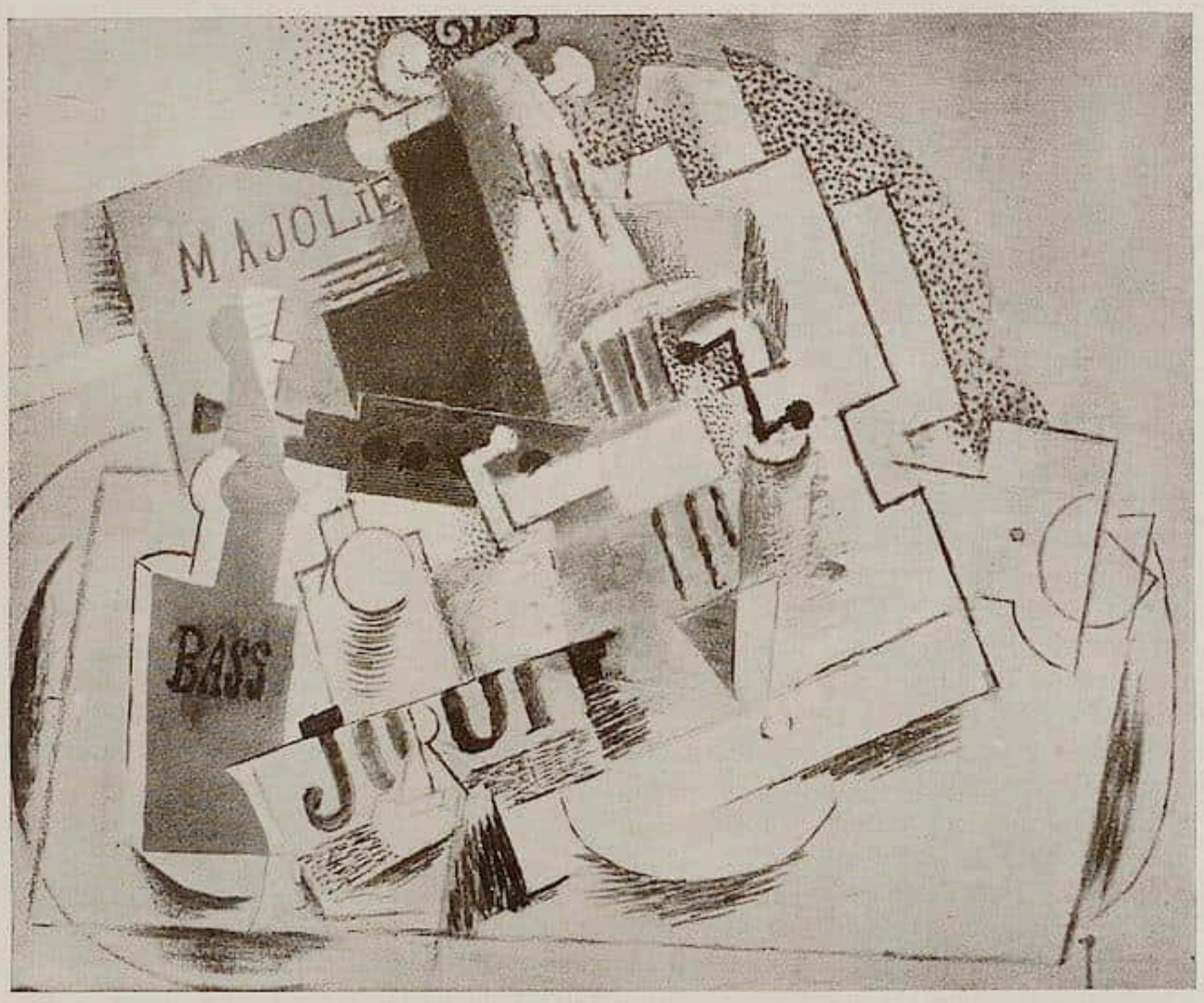
Betrachten wir aber die Bilder Picaſſos, ſo bemerken wir noch etwas anderes als das kubiſtiſche Schema der Deformation, welche die Gruppe junger franzöſiſcher Maler übernommen hat, ohne über die Natur dieſer Auffaſſung tiefer nachzudenken. In dieſen Bildern ſpricht Picaſſo ganz deutlich ſeine Empörung gegen alle bisher verpflichtenden Konventionen in der Kunſt aus. Es ſcheint, als wären dieſe Bilder in der Halluzination entſtanden, in einem Hirn, dem Flächen in völlig unlogiſcher Perſpektive, in völlig verkehrter Anordnung der Linien vorſchweben. Es ſind dies Viſionen der Formen im Raum, deren Inhalt die Architektur der Linien und losgeriſſener Flächen ausmachen. Wenn wir dieſes abſtrakte, aber dennoch empfindſame Lineament anſchauen, wenn wir ſehen, wie treu die Farbe ſich mit der Linie verbindet, wenn wir jenen geometriſchen Rhythmus bewundern, der ſich in dieſen Bildern befindet, ſo gelangen wir zu der Überzeugung, daß dieſer Künſtler — deſſen Bilder aus der blauen Epoche nur als jugendlich ſentimentale Romanzen und die in den letzten ſieben Jahren mit klaſſiſcher Poſe aufgefaßten Zeichnungen und Malereien leider als Konzeſſionen eines verzweifelten Erfinders betrachtet werden können — mit ſeiner Natur viſionär einer anderen Welt angehört. Sollte jener Spanier, der die größten Kunſtkenner beunruhigt, durch natürlichen Atavismus ſeine Auffaſſung der Kunſt von jenen alten Bewohnern Spaniens ableiten, jenen altmauritaniſchen Architekten und Keramikern, die in dieſem Lande neben höchſten Neigungen zur Abſtraktion ſo manche ſchöne Tradition hinterlaſſen haben? Denn es ſind weniger ſpaniſche als arabiſche Merkmale, die ſich in dieſer ganz neuen Symbolik der Naturformen kundgeben, einer Symbolik, die aus einer höchſt abſtrakten Auffaſſung der Kunſt entſtanden iſt. Schon Matiſſe ſtrebte zu einer dematerialiſierten, abſtrakten Syntheſe der Natur durch die Struktur der Form, die nur auf ihre Funktionen reduziert wird. Aber die Fläche geſtaltete er als flaches Ornament. Picaſſo leitet dagegen die Funktionen der Formen aus einer dreidimenſionalen Auffaſſung der Fläche ab. Nicht durch die Mechanik der Perſpektive, ſondern durch die Dynamik der auf



Pablo Picaſſo. Stilleben. Zeichnung. 1911.
Photo Léonce Roſenberg, Paris.

die Fläche projektierten Formen gibt er eine Darſtellung der Funktionen dieſer Formen im Raum. Die Fläche iſt bei ihm nicht nur ein inhaltliches Ornament, ſie iſt vor allem eine Darſtellung der Funktionen der Formen im Raum, die durch die wirkliche Struktur objektiviert werden.

Den einen iſt dieſe Alchemie, um die Kunſt Picaſſos auf dieſe Weiſe zu bezeichnen, ein Blödſinn, — den anderen, die an den Genius dieſes Malers glauben, weiſt ſie neue Wege in der Malerei. Nicht aber die Neuheit dieſer kubiſtiſchen Äſthetik, die er der jüngſten Generation der franzöſiſchen Maler aufgedrängt hat, iſt das Ausſchlaggebende, wohl aber jene wahrhaft eigenartige Konzeption, die ſich in ſeiner Kunſt offenbart. Den Kubismus als Methode haben nämlich alle diejenigen Maler verſucht, die unmittelbar aus Cézannes Einfluß hervorgegangen ſind, in erſter Reihe Derain. Als Theorie iſt der Kubismus nur eine paſſende Formel für die jüngere Generation, die eine neue Konvention in der Kunſt ſucht. Die anderen Kubiſten folgen zwar nicht ganz Picaſſos Spuren, ſie verfallen nicht wie er gänzlich den Abſtraktionen und es gibt ſogar Leute, die in ihren kubiſtiſchen Deformationen nicht aufhören, unangenehme Ignoranten zu ſein. Aber ihre Bedeutung iſt dadurch groß, daß ſie eine Reviſion der alten Ideale der Kunſt angeregt haben, daß ſich mit ihrer Kunſt in unſerer Zeit das Beſtreben geltend macht, die Viſion der heutigen Welt mit Mitteln auszudrücken, die die neue Konvention feſtſetzen ſoll. Ich will nicht ſagen, daß der Kubismus dieſe neue Konvention ſein ſollte. Aber wichtiger als das Geſchrei und der Lärm, den die



Pablo Picaſſo. Stilleben. 1914.
Photo Léonce Roſenberg, Paris.

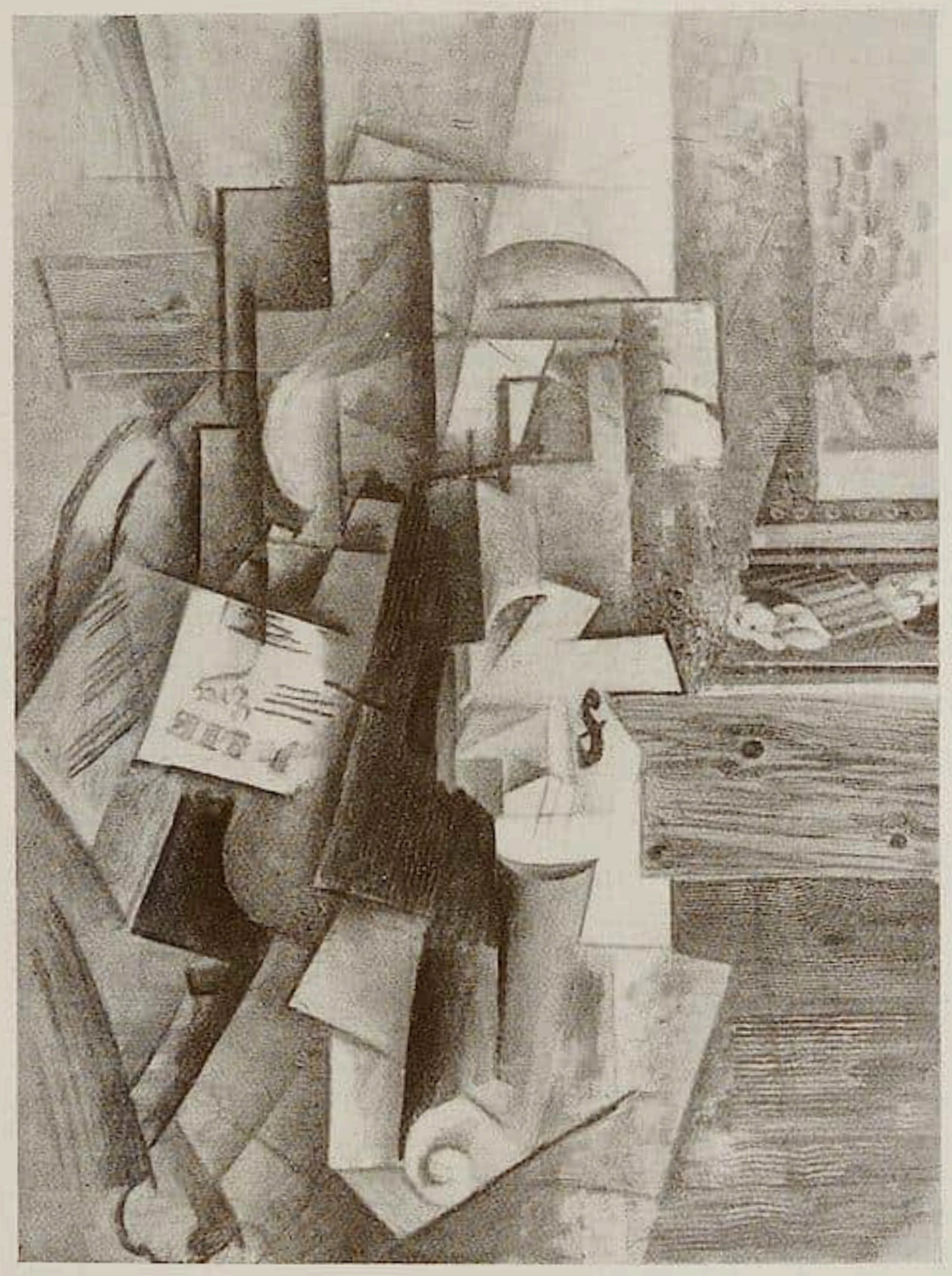
Kubiſten mit ihren Bildern erheben, ſind jene Diskuſſionen, die durch ſie veranlaßt werden. Denn führen ſie wirklich neue Faktoren ein? Alles, was über ſie geſprochen wird und alles, was ſie von ſich ſagen, findet man vielleicht in den alten Traktaten über die Malerei beſſer ausgedrückt. Vielleicht ſind ihre Intentionen bereits von anderen verwirklicht, ſei es durch Cézanne, auf den ſie ſich am heißeſten berufen, ſei es durch Signorelli oder vielleicht Greco, auf den ſich wiederum Cézanne am meiſten berief, oder endlich durch die primitiven Meiſter, deren Kunſt in erſter Reihe eine Kunſt der Konzeption und nicht der Viſion war. Und charakteriſiert dieſe Kunſt der Konzeption nicht auch das elementarſte Schaffen der wilden ozeaniſchen Völker ſowohl, wie der raffinierteſten künſtleriſchen Kultur Ägyptens, Aſſyriens, der Gotik?

Das formale Verſtehen der Kunſt bedeutet noch nicht völliges Verſtehen derſelben. Wir denken nicht darüber nach, welche Rolle die Initiation in der ägyptiſchen, aſſyriſchen, griechiſchen und gotiſchen Kunſt geſpielt hat. Dieſes Problem bleibt ſtets ein Problem und der wahre Charakter dieſer Künſte, der eſoteriſche, wird für uns ſtets ein Rätſel ſein. Auch in dem individuellen Schaffen ſuchen wir nach dem Charakter des Einweihens; denn iſt nicht Cézanne ebenſo ein großer Eingeweihter unſerer Zeit, wie Rembrandt oder Greco es in ihrer Epoche geweſen ſind? Nichts rechtfertigt

mehr alle Formen zum Eindringen in das geheimnisvolle Weſen als die moderne Weltanſchauung, die die Intuition auf Koſten der Verſtandesanalyſe rehabilitiert hat. Mehr als jemals ſind wir berechtigt, folgende Fragen aufzuwerfen: Iſt ein Kunſtwerk eine Spekulation auf Schönheit — konventionelle Schönheit, die nach dieſem oder jenem Schema aufgefaßt wird, oder iſt es ein Verſuch des unmittelbarſten Eindringens in das Weſen des Seins, des Enthüllens eines bisher unbekannten Zaubers?

Für die Kunſt war dies wohl ſeit jeher Wahrheit, aber die Philoſophie nähert ſich erſt heute den Geheimniſſen der Kunſt. Umfaßt die Optik des Künſtlers nicht unmittelbar die metaphyſiſchen Gebiete? Nun wird das folgende Problem aufgeſtellt: Soll ein Kunſtwerk das veränderliche Ausſehen eines Dinges darſtellen oder ſoll es in ſein Weſen eindringen? Soll es die Erſcheinungen der Natnr nach einer zufälligen Beleuchtung darſtellen? Soll es lauter Zufälligkeiten malen oder ſoll es die Quinteſſenz der Dinge nicht in dem Augenblick, ſondern in der ununterbrochenen Kontinuität der Zeit wiedergeben? Soll der Maler, indem er ein Bild auf der Leinwand feſthält, die Gegenſtände nur in der Richtung des zufälligen, mechaniſch ohne Intelligenz wirkenden Lichts anordnen, ſoll er dieſes Licht bald durch Kontraſte von Licht und Schatten darſtellen, bald durch Einführung von mehr oder weniger durch das Licht abſorbierten Intervallen in das eintönige Gleichgewicht — oder ſoll er die Objekte mit Hilfe anderer Mittel transponieren, die nicht zufällig ſind, wie das Licht und die Perſpektive, die auch nur eine gewiſſe Poſition des Beſchauers, nicht aber des Objekts im Raum bezeichnen.

Ebenſo wie das Licht täuſcht auch die Perſpektive. Die moderne Malerei hat, dem Beiſpiel Cézannes folgend, den Mechanismus der Perſpektive umgangen, die nur einen linearen Schnitt der Gegenſtände auf der Fläche gibt. Indem die Profile wie Projektionsbilder hervortreten, werden Dimenſionen, Entfernung der Gegenſtände im Raum geſchaffen, aber es wird nicht die ganze Tiefe, Konſiſtenz, mit einem Wort nicht die Integralität ausgedrückt. So entſteht die Möglichkeit, die Formen in Volumen zu zerlegen, die ſich in dem Bild wie zu einem herrlichen Schauſpiel häufen und voneinander durch ebenſolche Intervalle getrennt ſind, wie in der Natur. Das iſt die geometriſche Darſtellung der Gegenſtände auf der Fläche oder vielmehr ein Bild von geometriſcher Modellierung, wo unabhängig von der perſpektiviſchen Analyſe und von der augenblicklichen Viſion die Schatten ſtufenweiſe und zart von der Umrandung der Gegenſtände in die Tiefe des Bildes hineinfallen wie von ſchattigen, kleinen Hügeln. Auf dieſe Weiſe bilden ſie rhythmiſche Übergänge von einem Block zum andern. Die Formen bewahren dadurch die vollkommenſte Plaſtik und die Farben ihre Spannungskraft, denn ihr gegenſeitiges Verhältnis iſt ſtark und das Spiel der Lichtkontraſte reguliert. Auch hier ſind Opfer notwendig wie bei der perſpektiviſchen Analyſe. Dieſe letztere verlangt, daß der Maler nur die wirklichen Teile der Gegenſtände darſtelle und die Gleichmäßigkeit in der Wiederholung ſolcher Fragmente vermeide. Denn der Gegenſtand kann mit ganzer Vollkommenheit durch ein einziges Fragment ausgedrückt werden, wenn er nur einen Knotenpunkt für ſeine übrigen Teile bildet, eine Seite, in der ſich ſämtliche Flächen verbinden. Die Kubiſten gehen noch weiter. Eigentlich ſetzen ſie das Werk der Impreſſioniſten fort. Die Impreſſioniſten ſtrebten zur ununterbrochenen Kontinuität des Lichts, ohne es mit dunklen Tönen in den Schattenpartien zu durchſchneiden, ſondern indem ſie dieſelben durch gemildertes Licht verlängern. Die Kubiſten kommen in ihrem Streben zur ununterbrochenen Kontinuität der Volumen dahin, daß ſie die Gegenſtände in der Natur auf die einfachſten geometriſchen Figuren reduzieren und ſie vollſtändig von dem zufälligen Zauber der Natur entblößen. Dieſe Vereinfachungen ſündigen durch Übertreibungen, aber ſie ſündigen nicht durch Qualität der



Pablo Picaſſo. Violon. 1916.

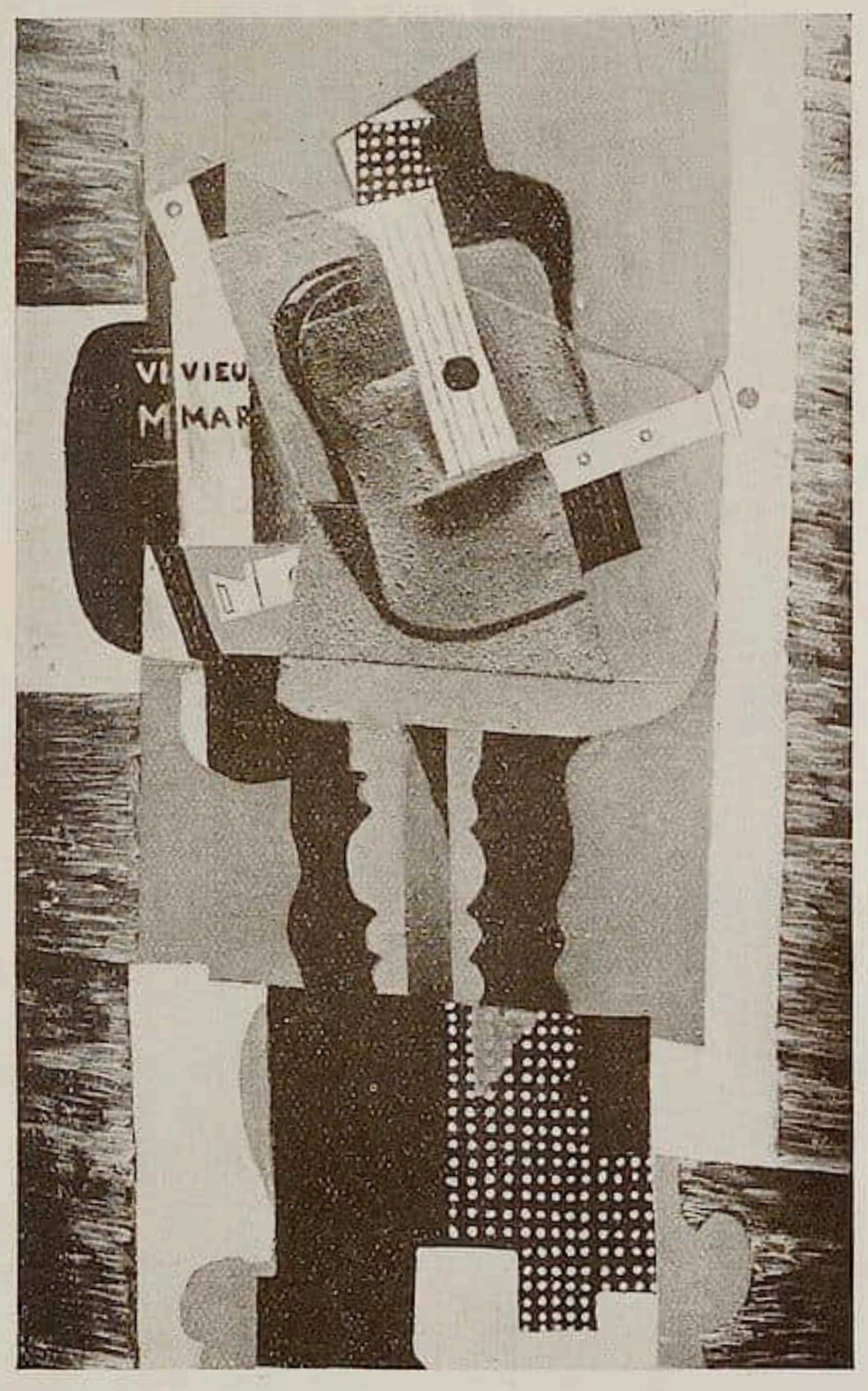
Photo Léonce Roſenberg, Paris.

Farbenſubſtanz. Eine ſolche Fülle des Tons geben nur die Formen bei Courbet, bei Cézanne.

Die Kubiſten malen jedoch nur die Vorſtellung der Dinge und nicht die Dinge ſelbſt, trotzdem ſie ſowenig wie möglich Einzelheiten der Konvention des Ausdrucks opfern und ſoviel wie möglich die Flächen des Gegenſtandes auf dem Bilde entwickeln. Da ſie jedoch die abſolute Integralität der Gegenſtände malen wollen, gelangen ſie zur Inkoherenz. Sie häufen Fragmente neben Fragmente, miſchen die Dimenſionen, Entfernungen, ſtören die Ruhe zwiſchen den Formen. Da ſie die Tiefe, die Konſiſtenz, die in der Natur vorhanden iſt, malen wollen, führen ſie Intervalle zwiſchen den Volumen ein, die dieſelbe Dimenſion haben wie die Gegenſtände in der Natur. Ihre Bilder machen in der Tat den Eindruck eines Trümmerhaufens von einem eingeſtürzten Gebäude, wo herausgeriſſene Teile in verſchiedenen Ecken umherliegen. Sie fragmentieren die Form ebenſo wie die Impreſſioniſten es mit der Farbe machten. Aber ihr Ehrgeiz iſt, ein integrales Bild auszudrücken, dem plaſtiſchen Werk die mächtigſte Dynamik zu verleihen, der Vorſtellung des Raums den Mitfaktor der Dauer hinzuzufügen. Indem ſie alſo auf der Fläche eine plaſtiſche Figur mit einem Geſicht en face und im Profil geſehen darſtellen und indem ſie dieſe beiden Flächen mit einem empfindlichen Maß vereinen, wollen ſie das Geſichtsfeld vergrößern, es durch kubiſche Anordnung vermehren, die der Fläche Gleichgewicht verleihen, die Verbindungen und gegenſeitige Abhängigkeiten der Teile feſtigen, die Gegenſtände mit wirklichem Charakter verſehen ſollen. Sie ſchmeicheln ſich, daß die Geſetze der Natur ſich dadurch im Kunſtwerk ſtärker befeſtigen. Ja, ſie glauben ſogar, durch Einführung des Faktors der Dauer in die Vorſtellung des Raums eine ſymboliſche Darſtellung der vierten Dimenſion zu geben, und das zu verwirklichen, was Bergſon „l'intersection du temps avec l'espace“ nennt.

Einer der beſten Kenner der Kunſt und des Eſoterismus des Orients, Abdul Hadi[1], bezeichnet die Kunſt der Kubiſten als die Diſziplin der Puriſten, deren Geheimnis der Kunſt der alten Ägypter, Griechen, Araber, der Gotik und auch noch den Geiſtern der Renaiſſance bekannt war. Sie iſt nach ihm die Baſis aller cerebralen Kunſt, die einen Gegenſatz zur ſentimentalen Kunſt bildet. Erſtere iſt nämlich unmittelbar, ſie wirkt ohne Hilfe äußerer Mittel, lediglich nur durch innere Rührung, d. h. durch den Rhythmus, der das Sinnliche mit dem Abſtrakten verknüpft, die Quantität mit der Qualität, Raum mit Zeit, ſie iſt mit einem Wort die letzte Grenze der Materie, ihre Definition durch den Willen. Indem die cerebrale Kunſt in ihrem Schaffensprozeß durch Analogien fortſchreitet, ſtellt ſie Kadenzen der Formen in der Natur im euklideiſchen Raum dar und ſie verwirklicht dadurch die ideale Transfiguration in dem Gleichgewicht des Stils mit der Emotion. Abdul Hadi unterſcheidet zwei Arten der Äſthetik in der Malerei: die chineſiſche und die ſpaniſche. Die chineſiſche Malerei ſtellt die formale Folge der Erregungen dar, verpflanzt uns plötzlich in eine neue Welt, deren Perſpektive mit ihrer Fülle alle Rückſichten auf die Vergangenheit oder Zukunft verwiſcht. In der chineſiſchen Kunſt ergötzen wir uns der Reihe nach an jedem Fragment. Dies iſt die Transfiguration der Formen der Natur in der Zeit, während die ſpaniſche Malerei dieſe mit ganzer Intenſität nur im Raum darſtellt. Die italieniſche Kunſt iſt mit Ausnahme von Tintoretto China näher, während die franzöſiſche Kunſt ſich mehr der ſpaniſchen Auffaſſung nähert. Außerdem gibt es nach ihm noch eine äquatoriale Äſthetik, die die alte ägyptiſche Kunſt, die Kunſt des Sudans, Abeſſiniens, der Araber umfaßt. Die Tradition der Eurythmie iſt in der Kunſt dieſer Raſſen neben der Magie am längſten erhalten ge-

[1] La Gnose. 1912. (Zeitſchrift.)



Pablo Picaſſo. Stilleben. 1916.
Photo Léonce Roſenberg, Paris.

blieben, mit der vor allem die ägyptiſchen Skulpturen die Gefühle der Unendlichkeit der Ewigkeit in ihrer lebhaften Unbeweglichkeit ausdrücken. Am tiefſten ſtellt er die Äſthetik der ſentimentalen Kunſt, die von mittelbarem Charakter iſt und die durch Ideenaſſoziationen lediglich auf die Gedächtnisſphäre des Beſchauers wirkt.

In der Kunſt der Kubiſten findet dieſer eſoteriſche Äſthetiker am vollkommenſten verwirklichte Identität der Linie und der Farbe. Ihre Zeichnung, behauptet er, iſt im Verhältnis zu der Zeichnung anderer Maler dasjenige, was die Algebra im Verhältnis zur gewöhnlichen Arithmetik iſt. Durch ihre Methode, die Formen der Natur auf geometriſche Figuren zu reduzieren, erhalten ſie nicht nur genaueſte Angaben der Maſſen, Flächen und Dimenſionen, ſondern auch der Valeurs, der Licht- und Schattenverteilung, wodurch Linie und Farbe untrennbar verbunden und die Übergänge von einer Form zur andern außerordentlich rhythmiſch ſind.

Pablo Picaſſo. Arlequin mit der Gitarre. 1918.
Photo Léonce Roſenberg, Paris.

Ich glaube jedoch nicht, daß die Kubiſten durch dieſe Störung der Konvention, an die uns das bisherige maleriſche Schaffen gewöhnt hat, alle Möglichkeiten in der Kunſt erſchöpft haben ſollten, daß mit ihnen die Schickſale der Malerei enden ſollten, daß Maler wie Cézanne, Renoir oder Derain verſchwinden ſollten, deren Kunſt ein Vorbild des unmittelbaren Ausdrucks iſt, deren ehrlich großer Lyrismus ſich noch als jünger erweiſt als die Konventionen, die heute mehr in der Mode ſind. Aber man muß ſich mit Taine ſagen: „C'est pourquoi chaque situation nouvelle doit produire un nouvel état d'esprit, et par suite, un groupe d'œuvres nouvelles." (Deshalb muß jede neue Situation eine neue Stimmung des Geiſtes und in konſequenter Folge eine Gruppe neuer Werke hervorbringen.)

Die abſolute Plaſtik Oswald Herzogs

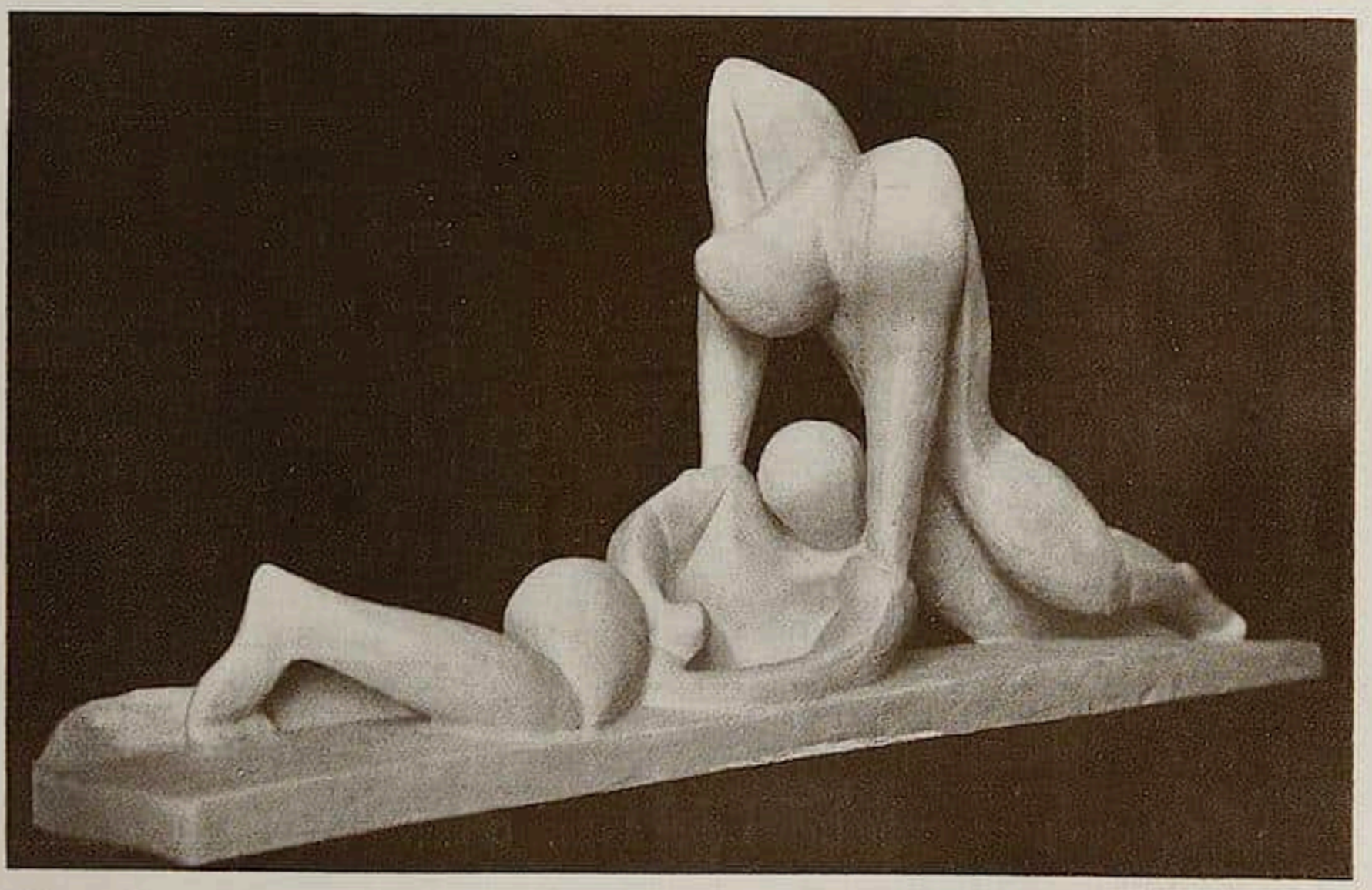
Mit 8 Abbildungen

Von ALFRED KUHN

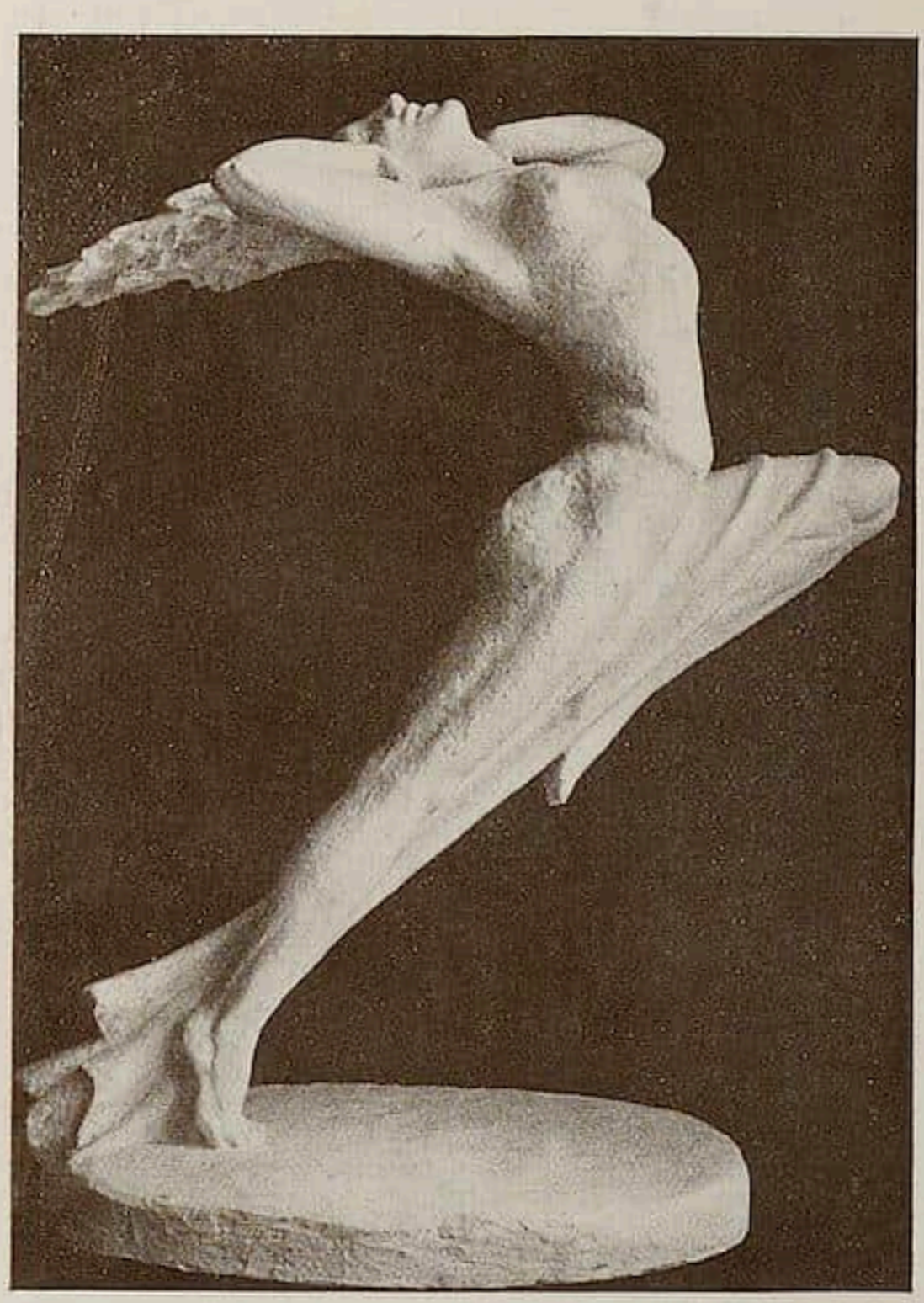
Spricht man gemeinhin von Plaſtik, ſo geht man von der Vorſtellung einer ſubjektiven Tathandlung aus. Es wird ein Subjekt vorausgeſetzt, das einen neutralen Stoff in eine ganz beſtimmte Form zwingt, deren Bild in ſeinem Bewußtſein allein anſchaulich vorhanden war, das aber einmal künſtleriſch herausgeſtellt, objektive Gültigkeit erlangt. Dieſe Art der Plaſtik möchte ich die paſſive nennen, denn in ihr verhält ſich die Materie einzig leidend; nur als ſolche kann ſie gedacht werden.

Das beſte Beiſpiel bietet die Antike. Eine griechiſche Figur iſt ohne Bildner nicht denkbar. Sie iſt durchaus als Tat eines perſönlichen, ſubjektiven Wollens zu werten. Dies war auch im Altertum immer der Fall. Die Alten erzählen gern und viel von ihren Bildhauern. Zahlreiche Namen ſind uns erhalten. Dasſelbe gilt von Renaiſſance und Klaſſizismus. Jedesmal, ſo oft der Menſch als Maß aller Dinge in den Mittelpunkt des Univerſums und des Denkens über dieſes tritt, kann man die geſamte Kunſt, und insbeſondere die Plaſtik, einzig als ſeine bewußte Tat auffaſſen. Nachſchaffend unterwirft er ſich die umgebende Welt. Werden in der Antike Plaſtiken auf Götter zurückgeführt, ſo werden dieſe letzteren als künſtleriſch bildend analog den Menſchen gedacht.

Aktive, organiſche Plaſtik iſt anthropozentriſchem Denken ungemäß. Sie ſetzt einen irgendwie kosmiſch oder tranſzendental, religiös-ekſtatiſchen Menſchentyp voraus, der ſich ſelbſt als Teil eines großen Ganzen betrachtet, eingeordnet in ein nicht mehr verſtandesmäßig faßbares Syſtem, mitſchwingt in ſeliger Harmonie. Beiſpiele bieten Gotik



Oswald Herzog. Kampf. 1915.



Oswald Herzog. Ekſtaſe. 1914.

und Barock. Aus irrationalem, religiöſem Bewußtſein geboren, ſind die plaſtiſchen Gebilde dieſer Epoche durchaus organiſch. Nicht zufällig ſchafft die Gotik den Blaſenbecher, deſſen Hauptelemente der organiſchen Natur entſtammen und ſogar der bewegten, nicht zufällig das Rokoko die Rokaille, das heißt ein Gebilde, deſſen Form dem Geſtein ähnelt. Aus künſtlichen Felſen wachſen Kirchen heraus, aus goldenen Wolken ſchweben Engel empor. Die Namen der Meiſter werden oft unterdrückt. Die berauſchende Illuſion überſinnlichen Schauſpiels erlaubt nicht die Vorſtellung eines Bildners. Eine wunderhafte, organiſche Entſtehung wird ſuggeriert.

Die Tendenz unſerer Tage zur Gotik und zum Barock iſt bekannt. Davon braucht nicht geſprochen zu werden. Neigt ſich doch eine ſubjektiviſtiſch-anthropozentriſche Periode ihrem Ende zu. Religiöſes Verlangen, kosmiſcher Drang beherrſchen die Zeit. Die Kunſt von ihrem individuell ſubjektiven Erzeuger zu löſen, wird verſucht. Man wünſcht ſie als das anonyme Produkt kollektiver Gruppen, Gemeinſchaften, Schulen, Häuſer. Man wünſcht eine jungfräuliche Geburt ohne Vater. Unindividuelle, typiſche, primitive Bildungen erringen den Preis.

* * *

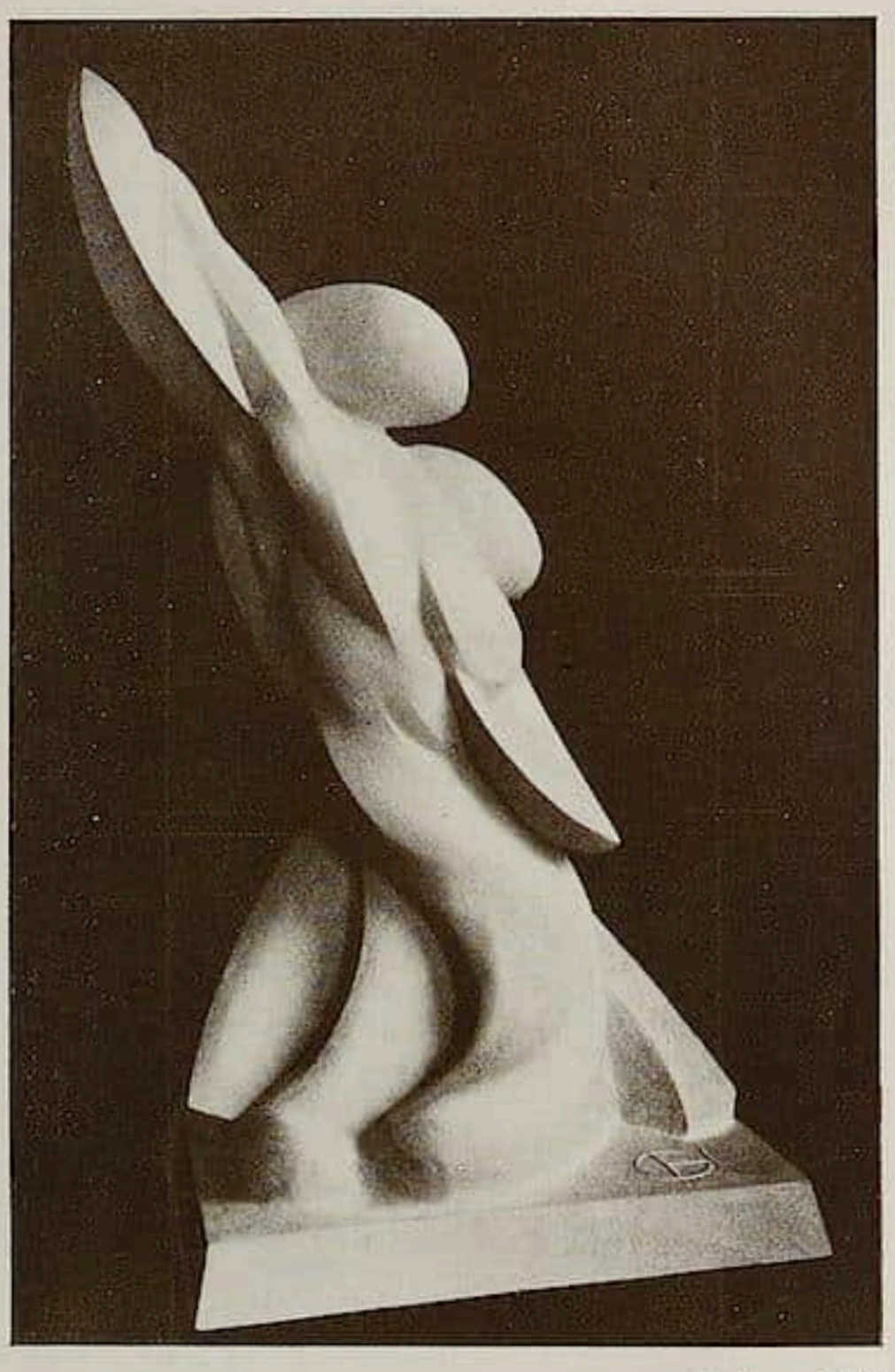
Oswald Herzog. Furioso. 1918.

Diesen Gedanken in seiner letzten Konsequenz gedacht hat der Berliner Bildhauer Oswald Herzog. Er kommt naturgemäß von der rhythmischen Bewegungsplastik des Barock her. 1914, nach tastenden, nicht immer glücklichen Versuchen, entstand das erste Werk, das in seiner Konzeption den Weg ahnen läßt, den Herzog von da an ging. Es stellt eine Art Mänade dar und ist „Ekstase" genannt. Ein junges Weib im Tanz emporgeschleudert, den Oberkörper zurückgeworfen. Das Haar fliegt in steilem Bogen nach hinten. Das Charakteristische dieses Produktes ist die Negierung der plastischen Grundgesetze. Ein einziger optischer Augenblick ist verewigt, nämlich jener, da das rechte Bein noch eben den Boden berührt, das linke Knie bis zum höchsten Punkt emporgezogen ist, während die Arme sich gespannt zum Kopf heben, der in gesteigerter innerer Versammlung nach rückwärts sich biegt. Ein Gewandstück, ein Tuch, liegt über dem linken Oberschenkel und zieht gestrafft das rechte Bein entlang, diesem als Folie dienend, bis es am Fuß sich verbreiternd die Basis stützen muß. Addiert man die Verstöße gegen das Wesen der Plastik im Sinne hochbildhauerischer Epochen, so findet man Momentaneität an Stelle von Ruhe und Dauer und statisch-plastische Verwendung unplastischer Objekte, wie etwa das Tuch. Bei näherem Studium ergibt es sich, daß diese Verstöße gewollt sind. Schon daß der Gegenstand nicht Mänade, Tänzerin, Bacchantin

Oswald Herzog. Andante. 1917.

heißt, ſondern „Ekſtaſe“ iſt ein Fingerzeig. Der Menſch und ſeine plaſtiſche Iſolierung im Raum ſind hier gar nicht das Weſentliche. Weſentlich iſt allein der Rhythmus als ſolcher, der Rhythmus als abſolutes Prinzip, deſſen Objekt im vorliegenden Fall ein Weib geworden iſt. Ausgedrückt wird dieſer Rhythmus durch eine Linie, die, im linken Fuß beginnend, in flachem elliptiſchen Bogen durch Bein, Hüfte und Rumpf ſchießt, um in der ſteilſtoßenden Haarmaſſe auszulaufen. Der Menſch iſt nicht mehr das Maß der Dinge, ſondern das Maß iſt ein überſinnliches Prinzip, dem der Menſch unterworfen wird.

Aus dieſem Gedankengang heraus entwickeln ſich die Werke der folgenden Jahre. Der Menſch als Gegenſtand des Intereſſes löſt ſich immer mehr auf. Einſtweilen wird immerhin ſeine Idee noch feſtgehalten, jedoch einzig dieſe. Jede individuelle Ausformung bleibt weg, ja bald auch jede naturaliſtiſche Annäherung. Rhythmiſche Fluiden fließen durch die Leiber und bewegen ſie gleich willenloſen Puppen. Übermenſchliche Kräfte wirken in dieſen Geſtalten, deren Glieder ſich in kosmiſchem Zwang bewegen. „Ahnen“ (1915) heißt eine aufſteilende Figur, breitbeinig hingelagert, deren zylindriſcher Oberkörper und kleiner Kopf von innerer Gewalt emporgezogen ſcheinen, „Gewalt“ (1915) eine ſtehende männliche Figur mit übermäßigem Bruſtkorb, deren um den Kopf geſpannte Arme mit dieſem und dem Thorax eine Kraftballung von ungeheuerer Intenſität



Oswald Herzog. Liebe. 1918.

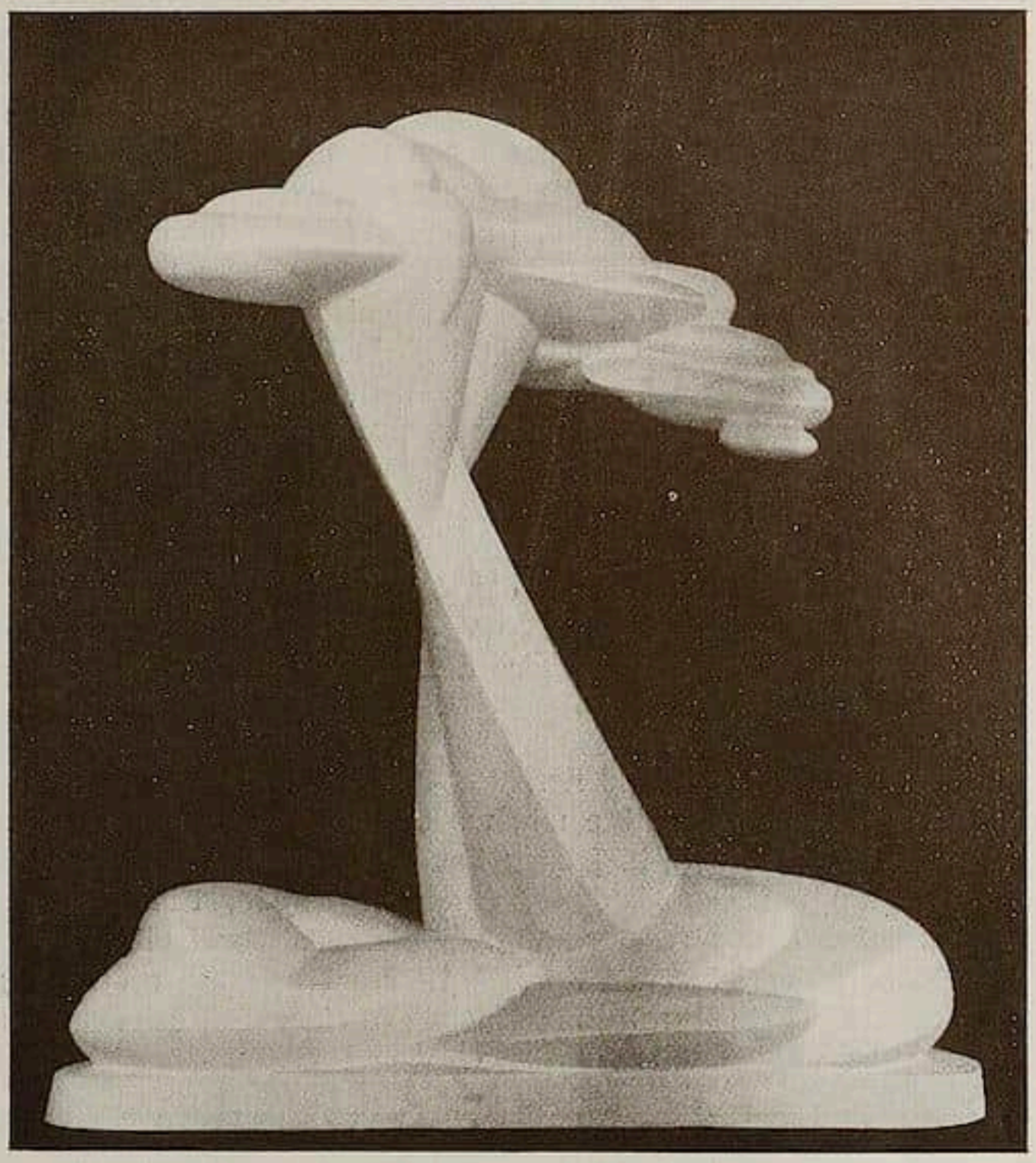
bilden „Kampf“ (1915) eine Ringergruppe, deren Sieger ſeine ins Übermaß geſteigerten Arme in den Körper des Unterliegenden ſtürzen läßt.

Nach einer durch den Krieg bedingten Pauſe ſetzt die Produktion 1917 wieder ein. — „Andante“. Die menſchliche Geſtalt iſt nur noch die von ungefähr zu erkennende Grundorganiſation der Figur. Zwei Beinſäulen in ſchreitendem Rhythmus. Daraus aufſteigend das erlöſende Motiv heiterer Lebensfreude, wohlig ſich ausbreitend in den horizontalgeſtreckten Armen, in deren Duktus auch der Kopf einbezogen iſt.

Ungemein fruchtbar iſt das Jahr 1918. In ihm wird der entſcheidende Schritt getan, jede Beziehung zur menſchlichen Geſtalt überhaupt aufgegeben. Einmal noch klingt Anthropomorphes in der Gruppe zweier ſich umſchlingender Körper an, „Liebe“ (1918) benannt. Dann hört die menſchliche Geſtalt auf Objekt der Darſtellung zu ſein. Die Materie ſelbſt, der neutrale Stoff, beginnt ſich unter dem Zwang eines geſetzhaften Urrhythmus notwendig zu geſtalten. Jene Art von Plaſtik ſetzt ein ſich auszubilden, die ich im Gegenſatz der eingangs beſprochenen, die aktive Plaſtik nennen möchte. Es iſt organiſche Plaſtik *κατ' ἐξοχήν*, die legitime Abkomme von Gotik und Barock, eine Plaſtik, die an einen Bildner nicht denken läßt, ſondern naturhaft gewachſen ſcheint, vom Kosmos geboren, wie die Heiligen und Engel des 18. Jahrhunderts aus ſeligen Höhen in die

Oswald Herzog. „Ich." 1918.

aufklaffenden Plafonds der Kirchen herniedergeſtiegen ſcheinen, überirdiſche Geſchöpfe, von Gott ſelbſt geſchaffen. Der Rhythmus iſt es, der die träge Materie bewegt, ſie formt, in Geſtalten zwingt, wie der Wind Waſſerhoſen emportreibt, wie die vulkaniſche Erde die Rinde der Oberfläche herausſtößt und Berge und Hügel entſtehen läßt, wo eben noch undifferenzierte Fläche war. Seltſame Gebilde erſcheinen, gleich als ob eine flüſſige oder breiige Subſtanz durch eine immanente Kraft emporgeſchleudert worden ſei, um dann auf einmal zu erſtarren. Meiſt ſind dieſe Bildungen mit Termini aus der Muſik bezeichnet. — „Adagio" (1918). In weichem Bogen hebt ſich der Stoff aus ſich ſelbſt, ſteigt ruhig empor und breitet ſich in ſchweifenden Wellen aus. — „Furioſo" (1918). In einem der „Ekſtaſe" verwandten Strahl ſchießt es empor, ſpitz herausſtoßend und nach allen Seiten Energienkuben abſchleudernd. — „Harmonie" (1918). Aus weichen Wogen hebt ſich ein an einen weiblichen Rumpf gemahnender Körper. In der Höhe der Arme breitet er ſich aus. Arme ſelbſt ſind nicht mehr da, denn jede menſchliche



Oswald Herzog. Verzückung. 1919.

Form fehlt. Die ſtarkſprechende Horizontale der Baſis iſt wiederholt, energiſch und doch aufgelöſt quellend. Der Kopf oder zum mindeſten jene Form, die als dieſe angeſprochen werden könnte, iſt ganz eingeſchmiegt in den Rhythmus. Alles atmet völlige Befriedigung. Rein aus der Bewegung der Form iſt jenes Gefühl hervorgebracht, das bisher nur die Muſik zu erwecken vermochte. Die reſtloſe Abſtration iſt vollzogen, und zwar in einem nicht unproduktiven Sinn.

Ich übergehe „Inniges Fühlen“ (1918), ein Werk derſelben Ausdrucksart, und erwähne von 1918 nur noch das Selbſtbildnis. Stahlſcharfe Kanten eines Flächenbündels, pyramidenhaft, doch ſchmal und ſteil emporſchießend, in unbändigem Drange die Höhe ſuchend. Dazwiſchen ein eingeſchobenes, kampfbereit zurückgeworfenes, ſchulterhaftes Stück. Die Idee eines Kämpfers, der, die Hand am Schwert ſtolz ſich aufreckend, den Feind erwartet. Und doch ohne jede menſchliche Bildung.

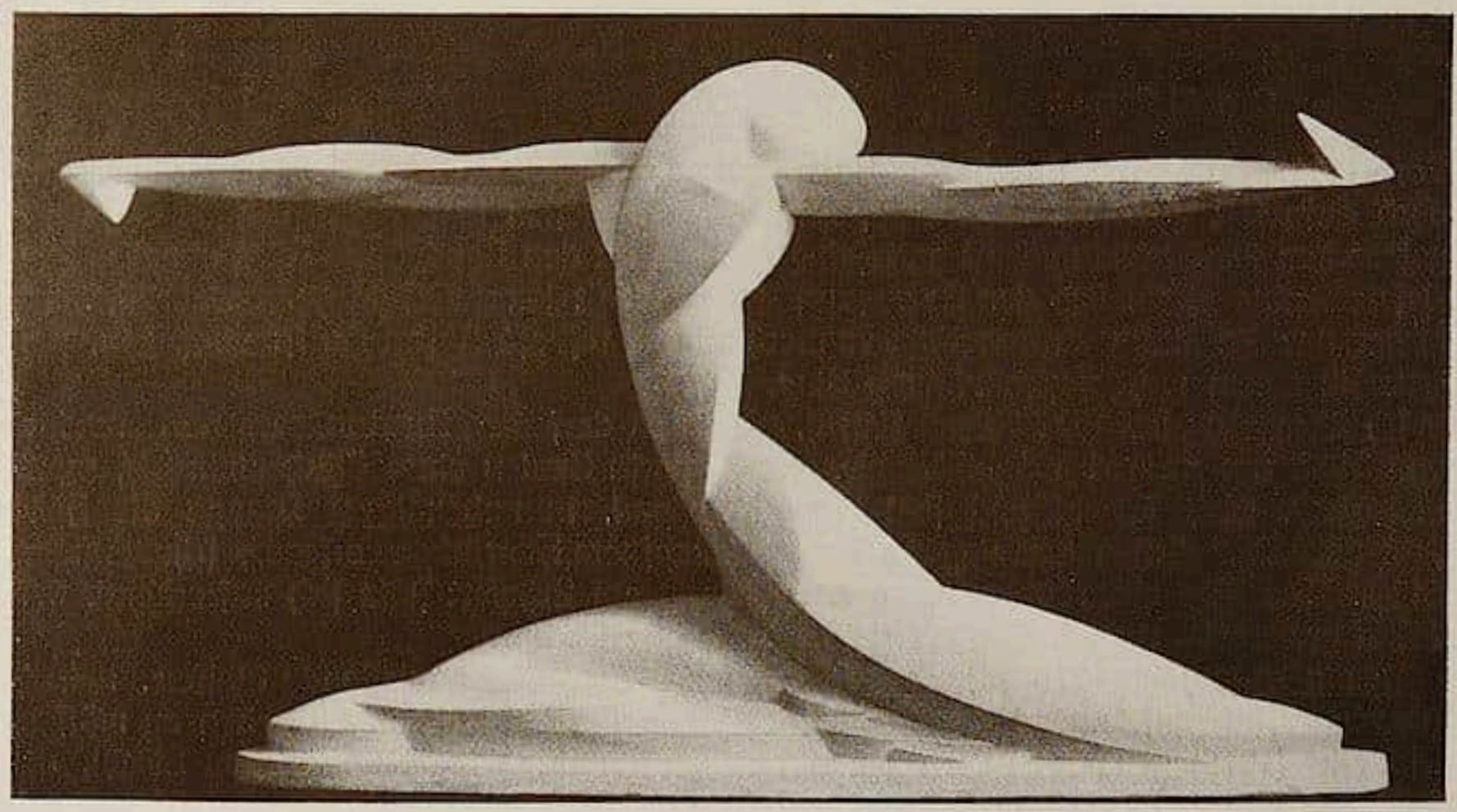
Das nächſte Jahr 1919 bringt wenige Werke nur. Schwerlaſtende Maſſen, unheilſchwanger ſich auftürmend, um dann ohnmächtig ſich übereinander ſchieben zu müſſen, „Tragik“ (1919) genannt, weiter einen aus der Materie emporſpringenden Strahl, der ſelig um ſich ſelbſt ſich drehend, die Höhe erreicht, um dann breitblaſig, ſchäumend, nach allen Seiten ſich zu verſchwenden. „Verzückung“ (1919) iſt dies Opus geheißen.

Zwei reife Schöpfungen brachten das Jahr 1920. Seltſamerweiſe tritt jetzt eine, wenn auch nur leiſe Erinnerung an die menſchliche Figur von neuem hervor. — „Weihe“ (1920). Wieder der bei langem Radius feierlich aufſteigende Bogen. In ihn eingeordnet eine menſchliche Geſtalt, einzig Objekt des einen Rhythmus. Die Arme ſchließen ſich über dem Kopf wieder, gleichſam um die ſtrömende Bewegung zu halten und zurückzuleiten, auf daß das Gefühl hier dauere, fruchtbar werde, nicht in der Höhe verfließe. Den Schluß bildet das ſchönſte Werk, das aus des Künſtlers Händen noch hervorgegangen, eine Schöpfung von großem Adel, „Genießen“ (1920) geheißen. Die Bewegung der eben beſprochenen „Weihe“ iſt beibehalten, nur etwas ſteiler gerichtet. Aber die Arme ſind nicht geſchloſſen. Nein, hingegeben an das All ſtrecken ſie ſich aus, ſpannen ſich, hemmungslos ſich aufzugeben, ſich zu ergießen, Geſchöpf eines einzigen, großen, alles Lebende durchſchwebenden Rhythmus.

Überſchauen wir das bisherige Schaffen Oswald Herzogs, ſo läßt ſich das Wollen des Künſtlers ziemlich klar erkennen. Nicht Abbilder der Natur ſollen dargeſtellt werden, nicht Fertiges abgeſchrieben, ſondern mit den Mitteln der Natur, ihr abgelauſcht, ſoll freiſchaffend Natur ſelbſt erzeugt werden. Die Weiterentwicklung dieſes Gedankens in die Architektur wird ihn vor der Gefahr der Sterilität bewahren.

* * *

Biographiſche Notizen über Oswald Herzog. Geboren am 14. März 1881 in Haynau in Schleſien. Kam ſehr früh nach Liegnitz, wo er das Stuckhandwerk erlernte. Achtzehnjährig nach Berlin. Arbeitete in ſeinem Handwerk für den Lebensbedarf, beſuchte daneben als Hoſpitant Fortbildungsſchule, Handwerkerſchule, Kunſtſchule und Kunſtgewerbeſchule. Starken Drang zur theoretiſchen Klarheit. Zwei kleine Schriften: „Die ſtiliſtiſche Entwicklung der bildenden Künſte“ 1912. Weſentlicher „Der Rhythmus in Kunſt und Natur“ 1915. Lebt jetzt in Berlin-Steglitz in einer zwiſchen Brothandwerk und Kunſt geteilten Exiſtenz.



Oswald Herzog. Genießen. 1920.

DER KUNSTSAMMLER
Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Neuerwerbungen des Städtischen Museums in Halle a. S.

Mit 5 Abbildungen | Von KURT GERSTENBERG

Es ist noch nicht ein Jahr verflossen, seit das Museum der Stadt Halle wieder seine Pforten öffnete und sich dort ein neues Leben zu regen begann. Während der Kriegsjahre war naturgemäß ein Stillstand eingetreten, der in Halle dadurch verlängert wurde, daß der Direktor Sauerlandt nach Hamburg an das Kunstgewerbemuseum ging. So blieb das Museum verwaist, bis sich in Burkhard Meier ein neuer Ziehvater fand, der sich seiner in liebevoller Pflege annahm. Ein Museum bleibt so lange etwas Totes, wie man alles still und behutsam an seinem Platze läßt, wo es einmal aufgestellt ist. Es wird erst dann zu einem lebendigen Individuum, wenn es sich als wandlungsfähig erweist. Auch eine Aufstellung, die den Beifall der Besten und Sachverständigsten hat, darf niemals als ein letzter endgültiger Zustand angesehen werden. Die Museen sind es, die recht eigentlich die Spiegel unserer Kultur sind, nicht die Kunst unserer Zeit, die vielmehr die Prophezeiung der kommenden Kultur ist. Einmal sind die Museen Gradmesser des allgemeinen Fortschrittes optischer Kultur, dann aber im besonderen Ausdruck der Geschmackskultur ihres jeweiligen Leiters. Es ist interessant festzustellen, wie gewisse Strömungen zur gleichen Stunde an verschiedenen Stellen in Erscheinung treten. Was in großem Maßstabe in Bremen geschehen soll, nämlich Werke alter und neuer Kunst zusammenzuhängen, aus der Idee heraus, daß es nur eine lebendige Kunst gibt und zugleich als rechte Feuerprobe für das Neue, das war in einem wichtigen Beispiel auch in Halle bereits durchgeführt worden. Man denke sich einen Raum in den unruhigen Architekturformen und mit einer grell-bunten Malerei, schlechte Nachahmung deutscher Baukunst um 1500. Hier konnten die Dinge nicht zur ruhigen Wirkung kommen, immer schrie das Gehäuse laut über sie. Das wurde durch Dr. Meier geändert. Das kleinliche Formenwerk an den Pfeilern wurde abgemeißelt, der Raum weiß getüncht, seine Balkendecke, getragen von braunroten Säulen, in Braunrot und Ocker zu kräftiger Gesamtwirkung zusammengestimmt. Auf einmal gewinnen die Schnitzaltäre, der Kreuzigungsaltar aus Cölleda, um 1520, und der Dreiheiligenaltar aus Kämmeritz, um 1510, ein neues Leben. Ihre Farben blinken sanft, ihr Gold schimmert zart und zwischen ihnen erscheint auf einer Wand, nein, leuchtet und phosphoresziert Noldes Abendmahl. Und so, isoliert auf einer weiß getünchten Wand, löst es erst seine geheimste Wirkung aus, wie sie in einer kalkweißen holsteinischen Dorfkirche nicht glücklicher sein könnte (Abb. 2).

Die Vitrinen der mittelalterlichen Räume wurden neu geordnet und im Zusammenwirken vom Aufbau der Gegenstände und Tönung der Bespannung angenehme Schaubilder erreicht, die doch auch ermöglichen, das einzelne Kunstwerk dem Blick aus dem Zusammenhang zu nehmen und für sich zu betrachten. Die kleine Schmerzensmutter aus Geusa, mitten hineingesetzt in eine Gruppe von mittelalterlichem Kunstgewerbe, darunter die neuerworbenen Stangengläser, steigert solche Anordnung wirkungsvoll (Abb. 1). Zu den wichtigen Aufstellungen gehört die Maria mit dem Kinde, die den Werken Conrads von Einbeck in und an der Moritzkirche sehr nahe steht (Abb. 4). Sie wurde von Meier aus einem unbeachteten Haufen nicht eben wertvoller Plastiken hervorgezogen. Bei einer noch konventionellen Haltung der Mutter zeigt das kräftig gebildete Kind, das lebhaft und ungebärdig den Kopf herumwirft, den neuen Klang des beginnenden Naturalismus. Ein Vergleich der Einzelformen mit dem Kinde aus der Konsolenreihe mit der Anbetung der drei Könige ergibt die Über-

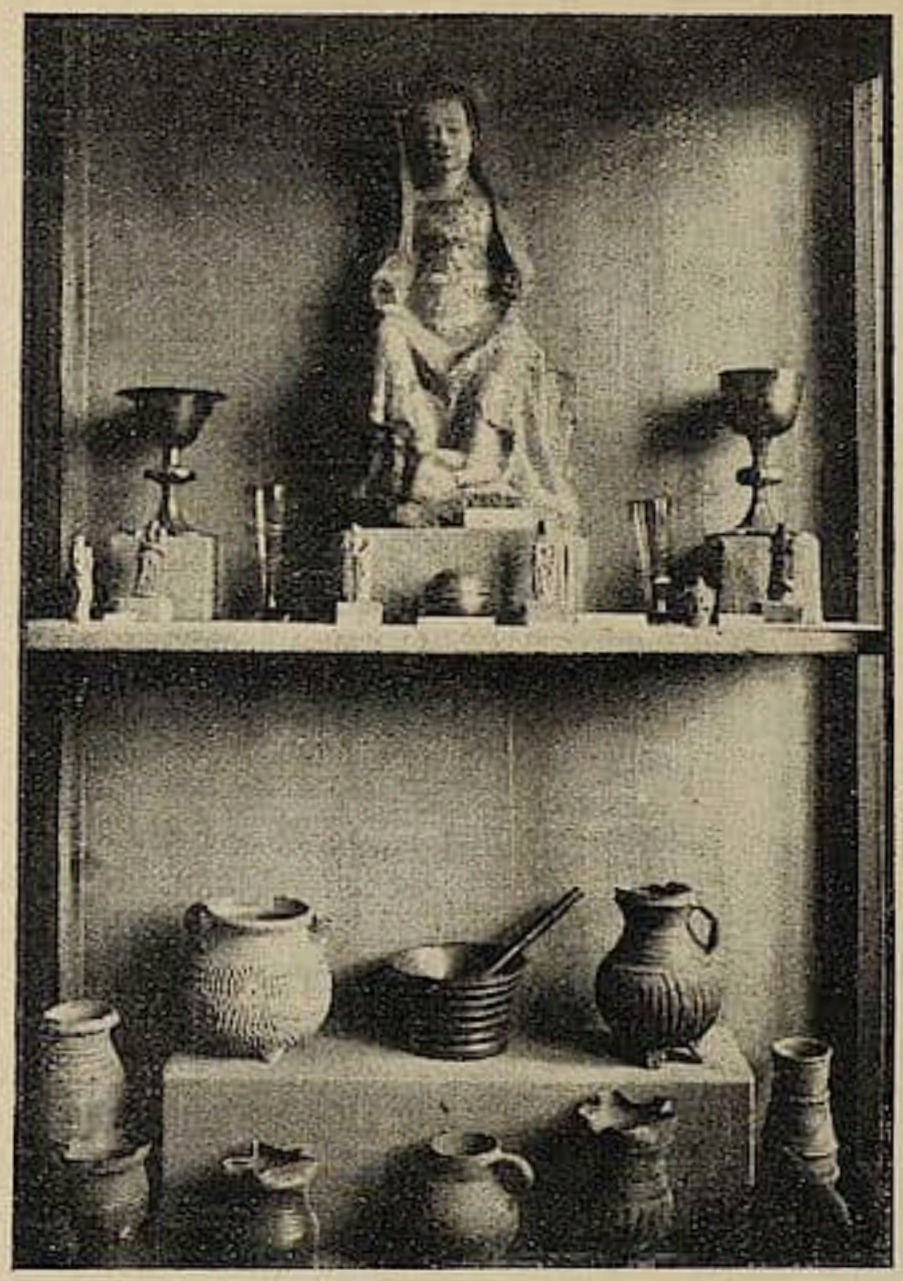


Abb. 1. Mittelalterliches Kunſtgewerbe.

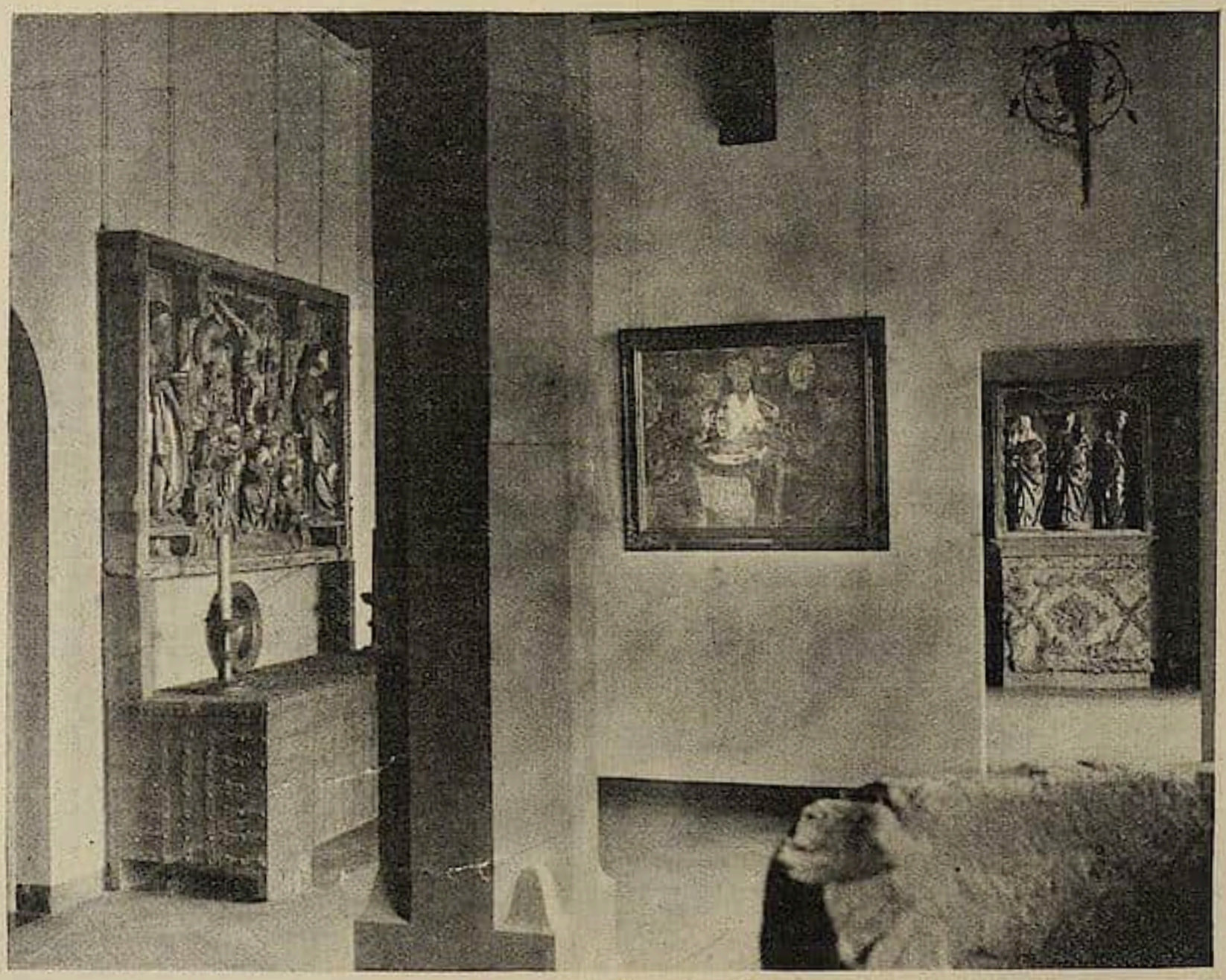


Abb. 2. Raum für mittelalterliche Kunſt.

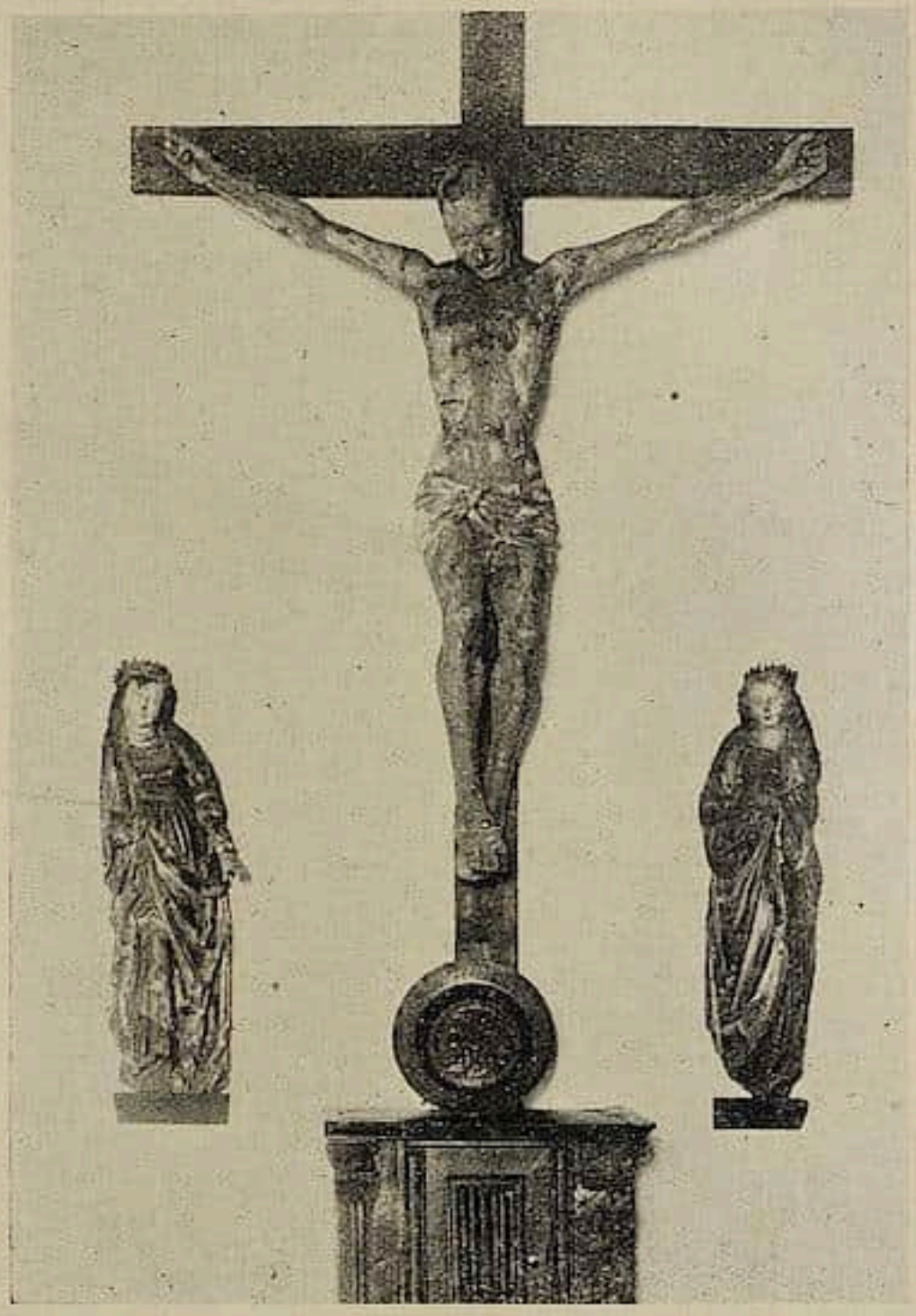


Abb. 3. Chriſtus am Kreuz.

einſtimmung der Stilformen. Ebenſo von beſonderer Bedeutung für Halle iſt der große Kruzifixus, der bei einer edlen Mäßigung in den Körperformen allen Ausdruck eines heftigen und erſchütternden Schmerzes in dem Kopf konzentriert (Abb. 3). Faltenſtraffung auf der Stirn und zwiſchen den Augen zeugen vom Anſichhalten, aber das Ächzen fährt doch ſtöhnend aus dem breitgeöffneten Mund. Dies Werk, eine Schenkung während des Krieges, würde an naturaliſtiſcher Unmittelbarkeit noch gewinnen, wenn es die Haarperücke beſäße, die ſolchen Werken zukommt. Dieſer Kruzifix, der aus der Neuwerkskirche in Halle ſtammt, iſt nicht der einzige ſeiner Art; ein Bruder, wohl aus der gleichen Werkſtatt, hängt, ſchlecht ſichtbar, in der Moritzkirche.

Bei einem Muſeum wie Halle wird ſich bei jeder Neuerwerbung die Frage erheben, nach welchen Grundſätzen und Geſichtspunkten die Ankäufe erfolgen ſollen. Halle beſaß keine durchgehende große künſtleriſche Tradition, und ſo ſind die Gegenſtände ſeines Muſeums rein nach dem Qualitätsprinzip ausgeſucht worden, gleichgültig aus welcher Gegend ſie ſtammen mögen. Aber wenn ſich ſchon einmal Gelegenheit bietet, Halliſches Kunſtgut, an dem überdies noch kulturhiſtoriſch wichtige Erinnerungen haften, aufzunehmen, ſo iſt das gewiß nur zu begrüßen. Deswegen iſt die von Burkhard Meier erreichte Überlaſſung des Hallorenſchatzes, aus dem allerdings das eine oder andere Stück ausgeſchieden werden müßte, ſchon wichtig, dann aber noch mehr durch die Aufſtellung in dem ſogenannten Brautzimmer, das einem Hauſe der Halloren entſtammt, denn es ſcheint jedem gleich zuzurufen: ſolche ſtämmigen Becher faßten die Menſchen, die unter ſolch gravitätiſch bewegten Kaſſettendecken wohnten.

Abb. 4. Konrad v. Einbeck.
Maria mit dem Kinde.

Durch geſchickte Umgruppierung der vorhandenen Beſtände wurde es möglich, zwei neue Stilzimmer zu ſchaffen, in denen das Rokoko und das Biedermeier zu einer einheitlichen Wirkung zuſammengeſtimmt ſind. Allerdings ſpielt in dem Rokokoenſemble die erſte Geige ein prächtiger Aachener Porzellanſchrank, der erſt erworben wurde (Abb. 5). Dies ſchöne Eichenmöbel mit den frei herausgeſchnittenen Rokaillen atmet die herbe Anmut der aufblühenden Stilphaſe der Régence. Die behäbigen Proportionen, der tektoniſche Aufbau, der noch keine Wallung der Vorderfläche kennt, vor allem das Sockelprofil und die Füße zeigen noch Barocktradition. Aber auf dieſer ſtrengen Grundlage erhebt ſich der obere verglaſte Teil in leicht beſchwingter Grazie, die nur gebändigt wird durch die ſorgfältige Symmetrie der Anordnung, wie ſie der Régence eignet. In Aachen und Lüttich allein wurden ſolche urwüchſigen Eichenmöbel hergeſtellt, während im übrigen unter Frankreichs Einfluß allgemein die reichſte Fournierung Anwendung fand. Auch einige der letzten Neuerwerbungen werden dem Rokokoraum zugute kommen. Da iſt ein Henkelkrug aus Meißen mit tiefblauem Dekor um 1750, der aus Naumburger Privatbeſitz erworben wurde, und ein wahres Prachtſtück dieſer Gattung darſtellt. Dann ein halb Meter großer Fayencekruzifix, der etwas bäueriſch-ſchwer anmutet mit den ſich zuſammenſchließenden Händen und den übergroßen Füßen. Es iſt eine der ſeltenen thüringiſchen Fayencen aus Dorotheenthal bei Arnſtadt[1], die aus einer

[1] Vgl. Sauerlandt, Die Fayencemanufaktur in Dorotheenthal bei Arnſtadt. Cicerone II 1910, IV 1912 und Auguſt Stoehr, Deutſche Fayencen und deutſches Steingut. Berlin 1920. Weder Sauerlandt noch Stoehr führen figürliche Plaſtik in Dorotheenthal an.

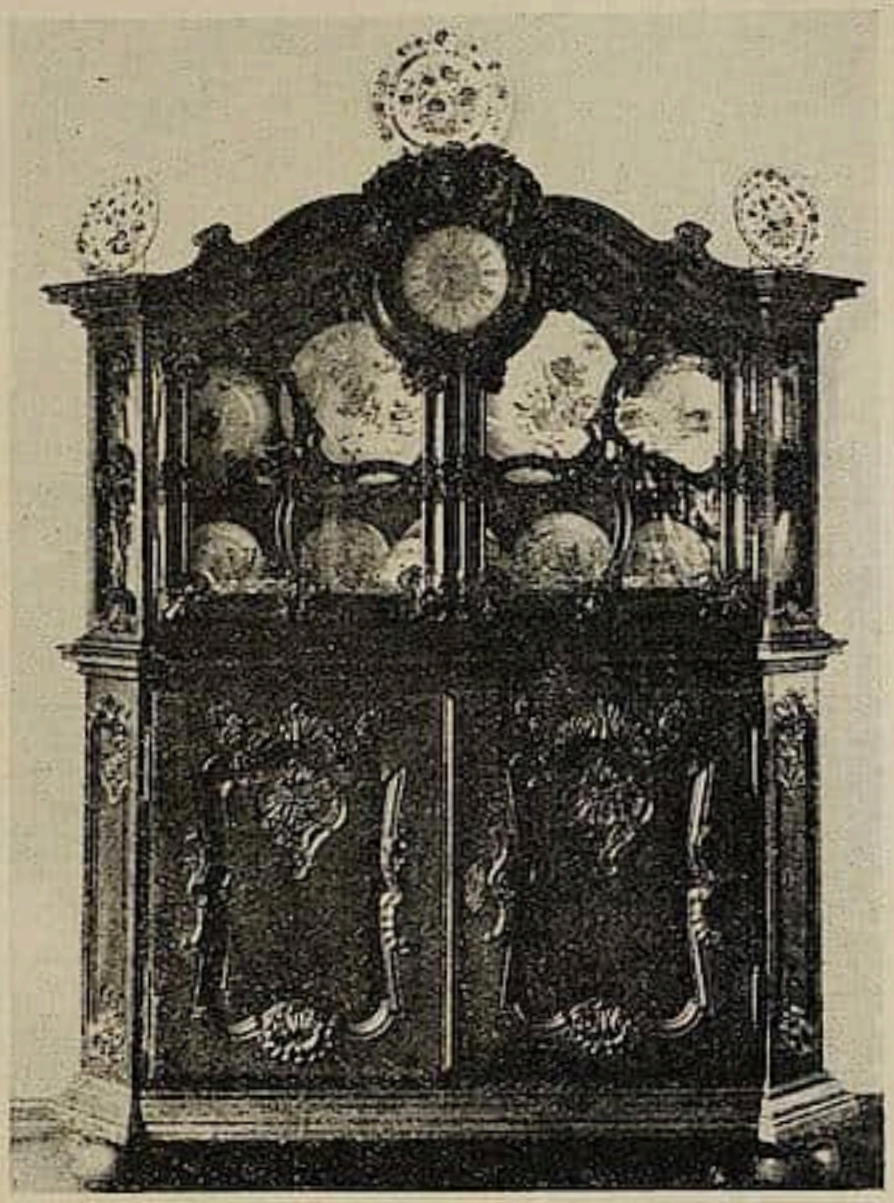


Abb. 5. Aachener Geſchirrſchrank.

Kirche in der Nähe von Erfurt ſtammen ſoll, eine Angabe, die dadurch an Wahrſcheinlichkeit gewinnt, daß im Erfurter Muſeum ein ähnliches Fragment, Kopf und Bruſt eines Kruzifix als Leihgabe der Kirche in Egſtedt ausgeſtellt iſt. Der Körper des Gekreuzigten, charakteriſiert als Werk des 18. Jahrhunderts ſchon durch die winklig zugeſchärften Umrißlinien, zeigt eine faſt fehlerfreie Glaſur, deren Weiß ein paar farbige Kontraſte zugeſellt ſind. Das ſchwarze Haupthaar, die rotbraune Dornenkrone und das olivgrüne Lendentuch ſind nachträglich mit Lackfarbe aufgemalt, über der noch Gold ſaß, das ſich nur in vertieften Stellen gehalten hat. Schließlich iſt noch ein Konſoltiſch zu erwähnen, der vor einer blauweißen Beiderwand des 18. Jahrhunderts in ſeiner farbenfrohen Haltung beſte Wirkung tun wird. Er gehört zu der Gattung der ſogenannten Braunſchweiger Tiſche (vgl. darüber Fuhſe im Cicerone I, 1909), deren Blatt aus Glasperlen-Moſaik beſteht, das in den noch weichen, auf der Holzplatte dünnſchichtig aufgetragenen Kitt eingedrückt wurde. Farbige Vorlagen ſind vorauszuſetzen. Hier iſt ein bunter Papagei auf einem Zweige dargeſtellt und farbiges Ornament am Tiſchrand ringsum. Als Fabrikationsort dieſer Tiſche hat ſich bisher nur Braunſchweig nachweiſen laſſen, aber dieſe Arbeiten müſſen auch noch anderwärts hergeſtellt worden ſein. Die Braunſchweiger Tiſche gehen in der Tiſchlerarbeit der Füße und Zargen nicht über einfach handwerkliche Arbeit hinaus, während das Exemplar in Halle ſich auch durch die ſchwungvoll eleganten Beine und durch Ornamente, die in Gips aufgetragen und vergoldet ſind, auszeichnet. Mit dieſen Ankäufen und den Neueinrichtungen der beiden mittelalterlichen Räume und des Rokoko- und des Biedermeierzimmers hat Burkhard Meier in Halle keine Seide geſponnen. Im Gegenteil, der Magiſtrat hat beſchloſſen, den Anſchaffungsetat zu ſtreichen und den Direktorpoſten eingehen zu laſſen. Die Preſſe hat ſich vom rechten bis zum linken Flügel dagegen gewandt, aber es beſteht keine Ausſicht mehr, zu hoffen, daß dem verſtockten Herzen des Magiſtrats noch Einſicht entquellen wird. So werden wir denn in Ruhe abwarten, mit welchem Erfolg etwa der Stadtverordnete Müller 23 das Muſeum im Nebenamt verwalten wird.

Die Zeit und der Markt

Badiſche Kunſtpflege

Von HANS CURJEL

Neuordnung der Karlsruher Kunſthalle / Die Altdeutſchen / Ausſtellung religiöſer Malerei und der Neuerwerbungen

Mit der Neugeſtaltung des Thoma-Muſeums der Badiſchen Kunſthalle hatte Dr. Storck ſchon eine Probe ſeiner muſeumstechniſchen Geſtaltungskraft gegeben; mit der Neuordnung der früher arg vernachläſſigten altdeutſchen Abteilung, mit der die Reorganiſation der geſamten Galerie begonnen wurde, hat er eine Tat von weittragender Bedeutung vollbracht, durch die ſchon jetzt die Karlsruher Galerie in die allererſte Reihe der deutſchen Muſeen geſtellt wird.

Die inneren Schwierigkeiten der muſealen Unterbringung altdeutſcher Gemälde kennt jeder. Die Bilder ſind aus den größeren Zuſammenhängen der Kirchen und Altäre, für die ſie geſchaffen wurden, herausgeriſſen und friſten an den Wänden der Muſeen ein unbehagliches Daſein; die Lebensmöglichkeiten ſcheinen ihnen genommen, weil ſie ihre Zweckbeſtimmung verloren haben. Man hat verſucht, durch die Einrichtung von Kirchenſälen auf künſtliche Weiſe den Zuſammenhang der mittelalterlichen Künſte wieder herzuſtellen, jedoch ohne großen Erfolg, weil auf dieſe Weiſe mehr die kulturelle Geſamtheit dargeſtellt wird als die eigentliche Kunſt in den Bildern oder in der Plaſtik. Es gibt jedoch noch einen andern Weg zur Verlebendigung altdeutſcher Gemälde, der ſich von aller hiſtorizierenden Kulturromantik freihält. Die Malereien in erſter Linie als Kunſtwerke an ſich aufzufaſſen, iſt das Ziel dieſes zweiten Weges. Die eigentlichen Kunſtwerte der Bilder aufs neue dem gegenwärtigen Leben zuzuführen, iſt vor allem die Aufgabe. Dieſer Weg iſt bei der Neugeſtaltung der altdeutſchen Abteilung der Karlsruher Kunſthalle, die einer Neuerweckung vergrabener Schätze gleichkommt, eingeſchlagen worden. Das erreichte, völlig befriedigende Reſultat beſitzt gerade in dieſem Augenblick um ſo mehr Bedeutung, als mit einem Minimum von Aufwand an techniſchen Mitteln ein Maximum an Leiſtung erreicht worden iſt. Auch hier mußte mit vorhandenen, architektoniſch zum Teil ſehr unzulänglichen Muſeumsräumen gerechnet werden; die Veränderung mußte ſich auf den Wandanſtrich und die Verwendung von Goldſtäben als beſcheidenen Schmuck beſchränken. Der Wand ſelbſt wurde durch den jeweiligen Anſtrich eine organiſche Funktion verliehen dadurch, daß als Farbe gleichſam der Hauptnenner aller im Saal vereinigten Bilder gewählt wurde. Auf dieſe Weiſe wird die Wand zu einer bindenden Folie, auf der die Bilder in ſtraff zuſammengefaßten Gruppen in wohlgemeſſenen Abſtänden zugleich eine dekorative Funktion erfüllt. Die Hauptaufgabe der Wandfarben beſteht darin, daß die Farben der Bilder durch ſie zu einem Maximum geſteigert werden. Die Wandtöne ſelbſt wechſeln je nach der Geſamtſtimmung der jeweils in einem Saal vereinigten Bilder. Ein kühles Grau für die Gemälde der Grünewaldzeit, ein leuchtendes Blau für die Schwaben des 15. Jahrhunderts, ein feierliches Schwarz für die frühen Bilder der Bodenſee-Malerei, durch das die Farben, vor allen Dingen die Goldgründe, einen beſonderen Glanz erhalten. Beſonders begrüßenswert erſcheint die Neuerung, die Wandflächen durch Aufſtellung von einzelnen mittelalterlichen Plaſtiken zu teilen und zu beleben, wodurch der frühere Zuſammenhang zwiſchen Malerei und Plaſtik auf neue Weiſe wieder gewonnen und gleichzeitig die öde Einförmigkeit langer Galeriewände unterbrochen wird.

Nach ſolchen Grundſätzen iſt jeder einzelne Saal zu einer Raumeinheit geſtaltet; das Peinliche, die heutige Generation oft Abſtoßende einer Galerie iſt durch die Sachlichkeit und die von künſtleriſchem Empfinden getragene Geſtaltungskraft in der Aufhängung völlig überwunden. Zugleich iſt durch die harmoniſch ausgewogenen und nach inneren Zuſammengehörigkeiten gewählte Verteilung der Bilder eine Feierlichkeit gewonnen, durch die ein ganz neuer Ton in das Kunſtmuſeum überhaupt gelangt. Gerade die Herausarbeitung der eigentlichen Kunſtwerte in den Werken hat dieſe neue Feierlichkeit zur Folge.

Der Beſitz der Karlsruher Kunſthalle — Grünewald, Baldung, Cranach, der Meiſter von Meßkirch, Zeitblom, Schüchlin und vor allem die Namenloſen der frühen Bodenſee-Malerei — tritt durch dieſe Neugeſtaltung erſt ins rechte Licht. Man muß übrigens einmal ſagen, daß gerade eine derartige kunſtpflegeriſche Tätigkeit zu den poſitivſten Zeichen der Aufbautätigkeit in Deutſchland zählt.

* * *

Nach dem glücklichen Ergebnis der Schirmer-Ausſtellung des letzten Jahres veranſtaltet die

badische Kunsthalle jetzt als ständige Einrichtung wechselnde Sonderausstellungen, die teils bestimmte Kunstgebiete aus dem Besitz der Galerie, ergänzt durch Leihgaben aus Privatbesitz, veranschaulichen, teils Erscheinungen aus dem Gebiete der gegenwärtigen Kunst auf sachliche, von materiellem Interesse unbelastete Weise, zur Darstellung bringen. Die letzte Sonderausstellung unter dem Leitmotiv „religiöse Kunst" vereinigte zunächst Werke der Nazarener. Aus dem Besitz der Galerie die bekannten Gemälde von Steinle, Ellenrieder, Overbeck usw.; als wertvolle Neuerwerbung eine wundervolle „Heimsuchung" von der Hand Overbecks; als weitere Neuerwerbungen Gemälde eines völlig unbekannten Mainzer Nazareners J. Settegast. Eine Reihe von Darstellungen aus der profanen Kunst schlossen sich an. Aber auch in diesen ist etwas zu verspüren von der religiösen Hingabe jener Zeiten und von dem stark ausgeprägten Gemeinschaftsgefühl, wie es etwa in dem still in sich gekehrten, trotz des geringen Formates fast monumentalen Gruppenbildnisses Johann Veit sich ausspricht. Besondere Freude bereiten die Malereien und Zeichnungen des Heidelberger Romantikers G. Ph. Schmitt, der schon auf der Heidelberger Romantikerausstellung das Interesse der Kenner erweckte, von dessen Hand ebenfalls wertvolle Stücke für die Kunsthalle erworben wurden. Zu erwähnen wären noch zwei kleine Bilder Kerstings aus Karlsruher Privatbesitz, die die pantheistisch märchenhafte Seite der Zeit vor 100 Jahren illustrieren.

Als Gegenpol zur religiösen Malerei der Nazarener waren moderne religiöse Malereien des Mannheimer Malers Willy Oeser zu sehen. Die religiösen Impulse dieser Bilder sind durchaus ehrlich, die formale Gestaltung von expressiver Kraft, die in unerschöpflicher Phantasietätigkeit die alten Stoffe völlig neu gestaltet. In den Formen und Farben völlig aus der jungen Kunst erwachsen und von deren Inbrunst beseelt, sind sie doch in einem ganz besonderen Sinne auch für breitere Volksschichten verständlich, und man könnte nur hoffen, daß auch die Kirche selbst sich mit dieser Ausdrucksweise ernstlich abgäbe.

Gleichzeitig mit dieser Ausstellung religiöser Malerei waren im Rahmen einer Zusammenstellung badischer Malerei des 19. Jahrhunderts eine Reihe wertvoller Neuerwerbungen ausgestellt. Wahre Funde sind die beiden Porträts von Schwind aus dessen Freiburger Zeit, überraschend eine Landschaft des früheren Galeriedirektors Lessing und eine kühn komponierte Ansicht des Heidelberger Schlosses von G. Ph. Schmitt.

Ausstellungen

Amsterdam

Der „Hollandsche Kunstenaars Kring", der augenblicklich im Stedlijk Museum in Amsterdam ausstellt, ist zweifellos eine der belangreichsten Künstlergruppen Hollands. Eine bestimmte Richtung repräsentiert sie nicht. Impressionistische Landschaftsmalereien von Breitenstein hängen neben expressionistischen Porträts von Charley Toorop, symbolistisch-naturalistische Apotheosen von dem Über-Mackart Monnickendam neben geometrisch tot-stilisierten Dekorationsstücken von Eekman.

Der Clou der Ausstellung ist wohl Jan Sluyters. Man hat ihm wenigstens für seine neuesten (nicht weniger als 17) Bilder einen eigenen Saal eingeräumt. Jan Sluyters ist von einer erstaunlichen Produktivität. Und noch erstaunlicher ist sein fabelhaftes Können. Technische Schwierigkeiten gibt es für ihn nicht mehr. Es ist nur zu bedauern, daß seine ehemals stark sinnliche und sexuelle Kunst immer mehr entartet. Die „Braut" nennt er das Hauptwerk. Ein überschlankes knochenloses Weib mit weichem und heißem Rosafleisch bietet all ihre intimsten Reize dar Diesem Bilde den Titel „Braut" zu geben, ist nicht eben geschmackvoll. Jan Sluyters malt fast nur Frauen. Es sind aber nie Akte, sondern stets entkleidete Modelle. Und wenn sie einmal bekleidet sind, so wie die Tänzerin auf der Ausstellung, dann sorgt er ängstlich dafür, daß sich bei einem Normalbetrachter alles andere nur keine künstlerischen Gefühle einstellen. Den Höhepunkt bildet das Porträt einer mit Initialen angedeuteten Dame aus der Gesellschaft. Sie sitzt da en face, mit übergeschlagenem Bein und mit einem so kurzen Rock, daß nicht nur die wohlgeformten Waden, sondern auch das verdammt rassige Knie ganz frei ist. Das hat aber nichts mit Kunst zu tun. So ist diese Kunst in höchstem Maße unrein (nicht in moralischem Sinn), weil sie sich von nebenkünstlerischen und außerkünstlerischen Zwecken nicht freimachen kann. Wenn man die Frauenbildnisse von Sluyters eingehend betrachtet hat und man wendet sich dann seinen Blumenstilleben zu, so empfindet man sogar diese als unzüchtig.

Zu den bedeutendsten Ausstellern gehört weiter Gustave de Smet. Bauernfiguren, stinkend nach Erde und Stall, mit Köpfen und Händen wie aus Lehm und Kuhdünger geformt. Selten habe ich das Zusammengewachsene, das Verbundene, die kosmische Einheit von Pflanzen, Bäumen, Tieren und Menschen so stark nach-

erlebt als vor den Bild gewordenen Erlebnissen dieses Künstlers. Matthieu Wiegman interessiert durch eine Salomé. Von Charley Toorop, der Tochter des berühmten Jan Toorop, sind einige Kinderbildnisse ausgestellt, die unvergleichlich stärker sind als alle Kinderporträts, die vor einigen Monaten auf einer Sonderausstellung im Stedelijk Museum zu sehen waren. Schuhmacher gehört ebenfalls zu den wenigen, mit dem Leben in direktem Kontakt stehenden Künstlern der jüngeren Generation. Er zeigt hier sieben Kompositionen. Von Schelfhout, der meines Erachtens überschätzt wird, sind zwei Porträts, ein Märtyrer und zwei Landschaften vorhanden, Ferner seien noch dem Namen nach erwähnt: Petrus Alma, Elsa Berg. C Breitenstein, A. Colnot, D. Filarski, Ernst Leyden, C. J. Maks, Otto van Rees. H. Wolter, Piet Wiegman, J. Pollones, Jan Verhoeven. B-t.

Breslau

In der großen, von der Galerie Stenzel veranstalteten Mollausstellung — auf die einzugehen nach dem Artikel des Herrn Professor Braune sich erübrigt — kommt auch die Gattin des Künstlers, Frau Margarethe Moll, mit Plastiken und Zeichnungen zu Worte. Worin sie sich versucht: Landschaft, Akt oder Porträt, immer fesselt die Flüssigkeit ihrer Linien. In ihren Plastiken überrascht die Ausdrucksfähigkeit ihrer Formsprache. Die Porträtbüsten, exaktester Wirklichkeitsbeobachtung entsprungen, geben alle verhaltenen Regungen in größter Linienharmonie wider. Die in Holz geschnitzte „Kauernde" vereint beseelte Körperlichkeit mit vollkommener Materialbeherrschung. Weiterhin sieht man von dem Berliner Maler Franz Winninger eine ausgezeichnete Mappe „Die Irren". Auch die aquarellierten Lithographien des Künstlers legen von seiner Eigenart und seinem starken Können bestes Zeugnis ab. G. M.

Dresden

Willi Münch-Khe stellt bei Emil Richter sein Radierungswerk und einige Handzeichnungen aus. Kein Vulkan, kein buntes Feuerwerk, sondern stille, reine, starke Flamme. Das Erstaunlichste ist das feine, ruhige, wohlgegliederte Netzwerk der Strichlagen, das von völlig unnervöser und gesunder Hand meisterlich und reif über die Fläche ausgespannt ist. K. J. F.

Der gleiche Kunstsalon eröffnete Anfang April eine große Sonderausstellung von Werken des jungen Hamburger Malers Karl Lohse, die an 60 Gemälden, zwei plastische Arbeiten und eine Anzahl Zeichnungen enthält. Zu dieser Ausstellung ist ein Katalog mit einem Vierfarbendruck und mehreren Abbildungen erschienen, dem von Rudolf Probst ein kurzes Vorwort beigegeben ist.

Frankfurt a. M.

Vom Direktor des Internationalen Frankfurter Messeamtes wurde als Ouvertüre zur allgemeinen Messe die Kunstmesse kürzlich eröffnet, die zwei große Abteilungen umfaßt, eine Ausstellung „Asien in der Kunst" und „Das schöne Buch".

Besonders die erste Sonderschau übt in den repräsentativen Sälen des Römers (ein Hintergrund von großen Perserteppichen und exotischer Blütenschmuck verleihen dem Kaisersaal zugleich etwas Warmes und Phantastisches), zeichnet sich durch die Qualität, kunsthistorische Bedeutung und Delikatesse der Anordnung aus.

Die zum Teil sehr seltenen Ausstellungsobjekte sind aus dem Besitz der deutschen Museen (Museum für Völkerkunde, Berlin; Ostasiatische Abteilung der Staatl. Abteilung. Berlin; Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg; Museum für Völkerkunde, Hamburg; Museum für Völkerkunde, München; Museum für ostasiatische Kunst, Köln; Städtisches Völkermuseum, Frankfurt a. M.; Städtische Galerie, Frankfurt a. M.; Städtisches Kunstgewerbemuseum, Frankfurt a. M.), der Privatsammler und Kunsthändler zusammengefügt. Die einzelnen Werke sollen in einer ausführlichen Besprechung gewürdigt werden.

In diesem knappen Bericht sei nur auf die Ausstellung, die alle Gebiete ostasiatischer Kunst umschließt, hingewiesen, wie auch auf eine Reihe von Vorträgen, die von ersten Forschern (wir nennen: Dr. William Cohn, Prof. Dr. E. Grom, Prof. Dr. A. v. Lecog, Dr. Otto Kümmel, Dr. J. Lehmann, Prof. Dr. Georg Swarzenski, Dr. R. Wilhelm, Dr Karl With) über asiatisches Leben und asiatische Kunst während der Kunstmesse gehalten werden. S. Sch.

Von Künstlern und Gelehrten

Das preußische Kultusministerium hat Prof. Peter Behrens als Lehrer der Architektur an die Düsseldorfer Kunstakademie berufen, nachdem es kürzlich mit dem Künstler vergeblich wegen Übernahme des Direktorpostens der Königsberger Kunstakademie verhandelt hatte. Behrens wird nach Düsseldorf gehen und damit wieder den Boden der Stadt betreten, die bereits eine Reihe seiner besten Bauten, die er hier nach dem Weggang von Darmstadt geschaffen, besitzt. — Der Leipziger Bildhauer Kurt Kluge hat einen Ruf an die Hochschule für bildende Künste in Berlin erhalten, wo er die Leitung eines Ateliers für Erzplastik übernehmen soll. —

Der holländiſche Architekt Cuypers, der Erbauer des Rijksmuſeums und des Amſterdamer Hauptbahnhofs, iſt kürzlich, 94 Jahre alt, geſtorben. Er gehörte zu den bedeutendſten und angeſehenſten Baukünſtlern Europas innerhalb der älteren Generation und hat auch an der Renovierung des Mainzer Doms in den ſiebziger Jahren mitgearbeitet. Obwohl er nicht in unſerem Sinne modern war, hat er doch das Verdienſt, gegenüber der klaſſiziſtiſchen Kunſtanſchauung als einer der erſten Bahnbrecher der nordiſchen Kunſt wieder den Weg bereitet zu haben. — Heſſiſcher Künſtlerbund. Eine Reihe namhafter heſſiſcher Künſtler, unter ihnen der Architekt Emanuel Joſef Margold, Prof. Emil Preetorius, Bildhauer Well Habicht, Kay H. Nebel, Maler Schwalbach, Maler Paul Theſing, Goldſchmied Theodor Wende und andere angeſehene Repräſentanten der verſchiedenen Kunſtgattungen. — Der Fall Bredius hat eine befriedigende Löſung gefunden. Auf die Interpellation des Kammermitgliedes Albarda, worüber wir bereits berichteten, hat der Miniſter geantwortet, daß man bei Meinungsverſchiedenheiten über den Ankauf eines Gemäldes für das Mauritshuis, Herrn Dr. Bredius übergangen und ein Gutachten bei Außenſtehenden eingeholt hatte. Der Miniſter war der Anſicht, daß dies nicht ohne Vorkenntnis des Herrn Dr. Bredius hätte geſchehen dürfen. Er war ſich des großen Verdienſtes des Dr. Bredius um das Mauritshuis bewußt und freute ſich, daß Dr. Bredius auf des Miniſters Geſuch ſich bereit erklärt hätte, ſeine Tätigkeit in der Ankaufskommiſſion des Muſeums wieder aufzunehmen. Die Sammlung Bredius würde demzufolge im Mauritshuis verbleiben. — Aus dem Vorſtand des „jungen Rheinlandes", das ſich in den letzten Jahren nicht geringe Verdienſte um die junge Kunſt ſpeziell in den Ländern am Rhein erworben hat. ſind neuerdings die Herren Alfred Fiſcher, Direktor der Kunſtgewerbeſchule in Eſſen, und Alfred Flechtheim ausgeſchieden. Es liegt die Vermutung nahe, daß dieſe Gruppe ſich derzeit in einer nicht unerheblichen Kriſis befindet, die hoffentlich über kurz oder lang eine Löſung finden wird. — Die „Société Anonyme" in Paris hat den Maler Heinrich Campendonk für 1922 zu einer Kollektivausſtellung eingeladen. — Der Bildhauer Wilhelm Gerſtel, bisher Lehrer an der Karlsruher Kunſtakademie, iſt ſoeben als Nachfolger Lederers an die Berliner Hochſchule der bildenden Künſte berufen worden. Lederer nämlich hat ſeinerſeits als Nachfolger des verſtorbenen Tuaillon deſſen Meiſteratelier an der Akademie übernommen. — In Hannover iſt die junge, hoffnungsvolle Irmgard Halmhuber, einzige Tochter des bekannten Prof. Halmhuber, plötzlich geſtorben. Die Emaillearbeiten dieſer jungen Künſtlerin, die man vor kurzem in hieſigen öffentlichen Ausſtellungen zum erſtenmal ſah, waren Beweis eines ſtarken handwerklichen Könnens und einer feinen Begabung, von der gerade die angewandte Kunſt noch vielerlei hätte erwarten dürfen.

Verſchiedenes

Einbruchsdiebſtahl im Weimarer Muſeum

Durch Einbruch ſind in der Nacht vom 9. zum 10. April aus dem Muſeum am Muſeumsplatz in Weimar folgende Bilder nach Ablöſung von den Keilrahmen geſtohlen worden: Rembrandt, Selbſtbildnis (Kat. 1913 Nr. 298), bezeichnet und datiert 1643. (Bode. Nr. 257: Abb. Klaſſiker der Kunſt S. 244). Bruſtbild, von vorn mit rotem Barett. Öl, Leinwand. Höhe 63, Breite 50 cm. Conſtantin Netſcher (Kat.-Nr. 254): Bildnis eines Fürſten. Junger Mann mit Allongeperücke im Harniſch, neben ihm der Kommandoſtab und ein Helm mit blauweißen Federn. Faſt Knieſtück. Öl, Leinwand. Höhe 51, Breite 40 cm. Bezeichnet links: Conſte Netſcher 1691. Gerard Terborch (?) (Kat.-Nr. 343): Männliches Bildnis. Halbfigur mit Hut und Handſchuh. Öl, Leinwand, Höhe 36, Breite 28 cm. J. H. Wilh. Tiſchbein, Bruſtbild eines Knaben (nicht im Katalog von 1913; Katalog von 1894 als Nr. 80). Grauer, mit Bändern verzierter Hut, braunes Wams. Heiter lächelnd blickt er nach links. Öl, Leinwand. Höhe 28, Breite 24 cm. Zweckdienliche Mitteilungen werden erbeten an die Direktion des Muſeums, Weimar.

Holbein-Zeichnungen

Die ſeinerzeit von dem deutſchen Verein für Kunſtwiſſenſchaft begonnene monumentale Ausgabe ſämtlicher Handzeichnungen von Hans Holbein d. J., die bei Kriegsausbruch ſchon zur Hälfte fertig vorlag (21 Lieferungen waren bis dahin im Verlag von Julius Bard, Berlin erſchienen) ſoll nunmehr unter der trefflichen Leitung des Herausgebers, Prof. Paul Ganz in Baſel, in raſchem Tempo zu Ende geführt werden, nachdem neuerdings der Genfer Verlag Fred. Boiſſonaz die Fortführung des Werkes an Stelle von Julius Bard übernommen hat. Der neue Verleger ſtellt die Vollendung des Werkes bis Ende nächſten Jahres in Ausſicht. Es wird im ganzen 8 Foliobände mit 400 Tafeln enthalten und dazu den eigentlichen

Textband des Herausgebers mit einem „catalogue raisonné“ und einer eingehenden Studie über Holbein als Zeichner. Für die Holbein-Forschung ist das Gesamtwerk von fundamentalster Bedeutung.

Ein neuer Michelangelo im Louvre

Der bekannte holländische Archäologe Prof. J. Six hat das Verdienst, ein bisher unbekanntes Bronzewerk aus der Frühzeit Michelangelos entdeckt zu haben. Es handelt sich um die lebensgroße Figur des Apollos als Pythontöter, die aus den Gärten von St. Cloude stammt.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Versteigerung der Sammlungen Uhde und Kahnweiler

Als beschlagnahmte deutsche Güter versteigert Léonce Rosenberg im Auftrag des französischen Staates in Paris die beiden obengenannten wertvollen Sammlungen. Am 30. Mai werden Werke von Henri Rousseau, Pablo Picasso, George Braque, Auguste Herbin und Jean Metzinger der Sammlung Uhde zum öffentlichen Verkauf kommen. In Anbetracht des außerordentlichen Wertes der Kollektion Kahnweiler werden die Bilder dieser Sammlung, darunter Pablo Picasso, George Braque, Juan Gris, Fernand Léger, André Derain, Vlaminck, Jean Metzinger und Manolo, in fünf getrennten Verkäufen veräußert, die im Abstand von je drei Monaten vorgenommen werden. Über die Ergebnisse werden an dieser Stelle ausführliche Berichte folgen.

Köln

Die weit über die Grenzen des Rheinlandes hinaus bekannte Sammlung Carl Merlo-Köln wird vom 6.—12. Mai bei Math. Lempertz versteigert. Die auch an Umfang bedeutende Sammlung wurde von ihrem im März 1920 verstorbenen Besitzer vor etwa 30 Jahren begründet und bis zu seinem Tode ständig ausgebaut und vermehrt, so daß sie in den letzten Jahren geradezu musealen Charakter angenommen hatte. Merlo hatte bei seinem Sammeln die ausgesprochene Absicht, das gesamte neuzeitliche Kunstgewerbe in hochwertigen charakteristischen Stücken festzuhalten. Daß er hierbei den größten Nachdruck auf die japanische Kunst legte, entsprach sowohl seiner

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG
alter und
moderner Meister
Carl Nicolai · Berlin W10
Viktoriastraße 26 a

Angebote aus Privatbesitz
möglichst mit Photo unter Angabe von Künstler, Maß u. Preis erwünscht

persönlichen Geschmacksrichtung, wie es sich auch auf die Tatsache gründet, daß das neuzeitliche Kunstschaffen des Abendlandes seine bedeutendsten Anregungen aus der japanischen Kunst nahm und noch nimmt. Der mit 32 Lichtdrucktafeln ausgestattete Katalog verzeichnet zunächst eine ungemein große Folge japanischer Elfenbeinskulpturen (fast 400 Nummern): Figuren und Gruppen in durchweg feinster Durchführung, denen sich eine nicht weniger reichhaltige Kollektion von Emaille verschiedener Techniken, darunter à jour- und Cloisonnéarbeiten von Tortrup, Christiania, Feuilletre, Paris usw. anschließt. Einen sehr breiten Raum nimmt die Abteilung der Edel- und Halbedelsteine ein: Vasen und und Schalen aus Bergkristall, verschiedene Quarzarten, Amethyst, Topan, Achat, Avanturin, Chalcedon, Karneol, Jade usw. Unter den Metallarbeiten sind japanische und europäische Stücke in Silber, Gold, Bronze, Shibuchi, Eisen zu sehen.

München

Dr. F. X. Weizinger & Co. zeigen für den 28. und 29 April eine Kunstauktion von 200 Nummern bester Porzellane und über 100 Fayencen, Emailgläser, Töpfereien, Steinkrüge und Zinn an. Das Meißner Porzellan ist weitaus in der Mehrzahl vertreten und stammt hauptsächlich aus fürstlichem norddeutschen Besitz. Weißes Böttger-Porzellan, Höroldt-Arbeiten, ein Walzenkrug mit Leipziger Silberdeckel und Malerzeichen K, Modelle von Kändler, Kirchner, Eberlein, Ehder u. a., ferner Tierplastik und Geschirr in fast allen bekannten Dessins, wie Sulkowski, Altozier, Altbrandenstein, Neubrandenstein, Dulong, Marseille usw. zeigen die Entwicklung der Meißner Porzellanmanufaktur von Böttger bis ins 19. Jahrhundert. Ferner erscheint hier die Notgeldserie aus rotem Böttger-Porzellan, die nicht zur Einführung kam, zum ersten Male auf dem Kunstmarkt. Anschließend enthält der Katalog einige interessante Arbeiten anderer Porzellanfabriken des 18. Jahrhunderts. Unter den Töpfereien fällt eine Nähschatulle mit figürlich erotischem Aufsatz und Gittermuster besonders auf. Von Fayencen sind Ansbach, Bayreuth, Hanau, Kellinghusen, Münden, Potsdam, Proskau, Stade, Stralsund, Delft, Savona, Stockholm, Trient u. a. gut vertreten. Schöne Stücke sind auch unter den Emailgläsern zu finden.

In der ersten Hälfte des Mai 1921 findet in der Galerie Helbing eine Auktion ostasiatischer Kunstgegenstände vorwiegend alter japanischer Lackarbeiten aus der Sammlung Leo Lehmann †, Frankfurt a. M., statt. Daran schließt sich die Kostümsammlung aus dem Nachlaß des Kunstmalers Prof. Carl Seiler †, München. Die reichhaltige Sammlung birgt jede Gattung von Kleidungsstücken; neben zierlichen Kinderkleidchen, elegante seidene Damenkostüme, Herrenkleider aus verschiedenstem Material vom einfachen Rock bis zum reich gestickten Kavalierfrack, Uniformen aller Waffengattungen mit kompletter Ausrüstung. Einige gute originelle Schwedenkoller, Hüte, Wamse, die sich den Kostümen aus dem 18. Jahrhundert anschließen, seien aus der Menge deutscher und französischer Uniformen erwähnt. An Zahl, nicht an Qualität zurückstehend, sind die der Sammlung angegliederten Antiquitäten aus verschiedenem Besitz, die sich in der Hauptsache aus guten Fayencekrügen, alten Waffen, altem Zinn, alten Bildern und Miniaturen zusammensetzen.

In der gleichen Galerie befindet sich zurzeit eine Versteigerung moderner Gemälde in Vorbereitung. Die Sammlung umfaßt in der Hauptsache die deutsche Schule, beginnend mit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, darunter von Defregger (Tharer Wirt, Madonna u. a.), Friedr. Keller „Steinbruch", H. Thoma, Kopie der Viktor Müllerschen „Romeo und Julia", Franz

Hollstein & Puppel, Kunstantiquariat, Berlin W 15
Meinekestraße 19
ERSTKLASSIGE KUPFERSTICHE UND HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER
KUPFERSTICH-VERSTEIGERUNGEN
Interessenten bitten wir um Angabe ihres Sammelgebiets

Thoma, H. Bürkel, L. Dill, C. Schönleber, D. Langko, Aug. Seidel, A. Splitgerber, A. Burger, Herm. und F. A. v. Kaulbach, F. Kurzbauer, E. Grützner, G. v. Max, A. Ramberg, L. Samberger, C. Spitzweg, F. Voltz, J. Wenglein, J. Wopfner und Ernst Zimmermann. Reichillustrierte Kataloge über diese Auktionen sind bereits erschienen.

Neue Kataloge

Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M., Hochstr. 6. Sammlung Rudolf Busch, Mainz. II. Teil. Illuminierte Manuskripte, Buchminiaturen, Inkunabeln, Einbände, Illustrierte Bücher. Versteigerung: 4. Mai 1921. — Rembrandt. Sechs Zeichnungen aus Frankfurter Privatbesitz. Versteigerung: 3. Mai 1921.

Karl W. Hiersemann, Buchhändler und Antiquar, Leipzig, Königstr. 29. Katalog 485. Deutschland. Geschichte, Geographie, Ethnographie, Kulturgeschichte. Spezielle und Lokalgeschichte: I. Preußen. Enthaltend die Bibliotheken des Prinzen Alexander v. Hessen, des Grafen Axel v. Kalckreuth und des Militärfachschriftstellers Friedrich von der Wengen.

Hollstein & Puppel, Kunstantiquariat, Berlin W. 15, Meinekestr. 19. Lagerkatalog I enthält etwa 4500 Bildnisse nach Künstlern, Gelehrten und hervorragenden Persönlichkeiten, außerdem ein Verzeichnis der aus dem E. H. Schroeder-Berlin übernommenen Werke.

Rudolph Hönisch, Antiquariat, Leipzig, Gustav Freytagstraße 40 Liste Nr. 1. Originalhandzeichnungen alter Meister, Kunstblätter älterer u. moderner Meister, Kupferstiche, Originalradierungen, Originallithographien, Originalholzschnitte, Porträts, Städteansichten.

Nach Schluß der Redaktion eingegangen

Ein ausführlicher Bericht über die augenblicklichen großen Ausstellungsunternehmungen in Berlin (Munch bei Cassirer — Die jungen Italiener im Kronprinzenpalais — Berliner Sezession) traf leider nach Redaktionsschluß hier ein und kann daher erst im nächsten Heft veröffentlicht werden.

Amsterdam

Am 12. April wurde bei Fred. Muller & Co. „Het Straatje" van Vermeer um den Betrag von 680000 Gulden versteigert. Bis jetzt ist nicht zu ermitteln, wer der Käufer ist, ebensowenig, ob das Gemälde ins Ausland wandert. B.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone": BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Giselastraße 12 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE: Dr. Leo Balet, Blaricum, Nordholland / DANEMARK und SKANDINAVIEN: Dr. Alfred Gold, Charlottenlund (Danmark), Lindegaardsvej 44 / PARIS: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City

Verlag, Geschaftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2 Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft **9**	5. Mai	Heft **9**	28. April
„ **10**	19. Mai	„ **10**	12. Mai
„ **11**	2. Juni	„ **11**	26. Mai
„ **12**	16. Juni	„ **12**	9. Juni

Neue Kunst
Hans Goltz
München
Briennerstraße 8

April 1921
Frühjahrs-Ausstellung
Neue Werke von Davringhausen - Grosz - Kars - Klee - Mense - Schrimpf
Graphik und Plastiken von Edwin Scharff

ARARAT
Heft 3
Edwin Scharff
und der übrige reiche Inhalt mit 18 Abbild.
M. 8.50
Vorzugs-Ausgabe mit Original-Lithographien von Edwin Scharff

Die Galerie Bartels in Kaſſel

Von J. W. BERRER
Mit 12 Abbildungen

Meiſt erſt durch das Grabmonument des Auktionskataloges werden die Schätze unſerer Privatſammlungen der Allgemeinheit bekannt gemacht. Selbſt dem engeren Kreis der Kunſtwiſſenſchaftler ſind viele, oft bedeutende, derartige Sammlungen kaum mehr als dem Namen nach bekannt, oder den Namen nach, die ihre Werke, oft zu Unrecht, führen. In ihren Reſultaten wertvoller iſt eine Bearbeitung, die nicht erſt dann einſetzt, wenn die Stücke im Begriffe ſind in alle Winde verſtreut zu werden, die eine Überarbeitung und den Vergleich mit neuen Entdeckungen, eine Korrektur des Urteils ermöglicht.

Die Gemäldeſammlung des Herrn Juſtizrat Bartels in Kaſſel, aus der wir hier, gelegentlich ihrer Katalogiſierung, eine Reihe ihrer wertvollſten und intereſſanteſten Werke beſprechen, iſt der noch immer bedeutende Reſt der großen Galerie des Oberregierungsrat Bartels, die von 1853 bis 1884 zu den reichſten Privatgalerien Berlins zählte.

Die Geſchichte dieſer Sammlung iſt inſofern von Intereſſe, als dem Erwerb aus ihren Beſtänden zwei große öffentliche Galerien weſentliche Teile ihres Beſitzes zu verdanken haben: Die Galerie des Großherzogs von Oldenburg und das Provinzial-Landesmuſeum zu Münſter i. W. Dieſe Erwerbungen fanden 1869 ſtatt, als ſich nach dem Tode des Sammlers die Witwe veranlaßt ſah, einen Teil der Gemälde zu verkaufen. Die Oldenburgiſche Galerie erwarb zehn Meiſterwerke, namentlich Niederländer des 17. Jahrhunderts, darunter u. a. „Die Nymphen und der Satyr“ und das Porträt einer alten Frau von Rubens, „Cleopatra und Antonius“ von Cornelius de Vos, eine Landſchaft von J. Ruisdael, ein Stilleben von Jan van der Meer, ein Stilleben von de Hem. Außerdem von Velasquez das Bildnis des Kardinal-Infanten Fernando und das Selbſtbildnis von Maſaccio[1]. Gleichzeitig erwarb das Provinzial-Muſeum zu Münſter i. W. die ſtattliche Reihe von Tafeln und Altären der weſtfäliſchen Schule, die der Sammler während ſeiner Tätigkeit an der Regierung zu Minden i. W., wohin er von Aachen aus verſetzt worden war, zuſammengebracht hatte. Darunter befinden ſich Werke des Meiſters des Kappenberger Altars, von Gert van Lon, Ludger tom Ring d. Ä. u. a. m. Eine Erwerbung, die um ſo wichtiger erſcheint, als die andere große Privatſammlung weſtfäliſcher Meiſter, die des Geheimen Regierungsrats Krüger zu Minden i. W., bereits durch Kauf in den Beſitz der engliſchen National-Galerie gelangt war.

Nach dem Tode der Witwe verſteigerte die Tochter ihren Teil der nun ſchon erheblich geſchmälerten Sammlung bei Lepke am 27. Oktober 1884. Der kurze Auktionskatalog, der die vom Sammler mit Hilfe des Geheimrats Dr. Waagen gewählten Bezeichnungen der Bilder kritiklos übernimmt, enthält 93 Nummern, darunter Werke von hohem Rang. (Um ſo befremdlicher wirkt für uns heute die Auktionsbeſtimmung, daß nicht unter einer Mark geſteigert werden dürfe.) Der Reſt verblieb dem Miterben Herrn Oberſtaatsanwalt Bartels, der ihn nach Kaſſel überſiedelte. Nach deſſen und ſeiner Witwe Tod wurde dieſer Teil 1904 wiederum geteilt und zwar unter die beiden Söhne, den Juſtizrat Bartels in Kaſſel und den Oberverwaltungsgerichtsrat Bartels in Berlin und unter die Enkeltöchter, drei Fräulein von Kunow. Der Galeriedirektor Geheimrat Eiſenmann nahm die Teilung vor, wofür die Erben der Kaſſeler Galerie einen Altarflügel der Kolmarer Schule der Mitte des 16. Jahrhunderts ſchenkten. (Katalog der Galerie Nr. 5, Schasler, „Berliner Kunſtſchätze“, Berlin, Nicolai, 1856, Nr. 29. Der zweite Flügel:

[1] Von Waagen als Filippino Lippi bezeichnet.

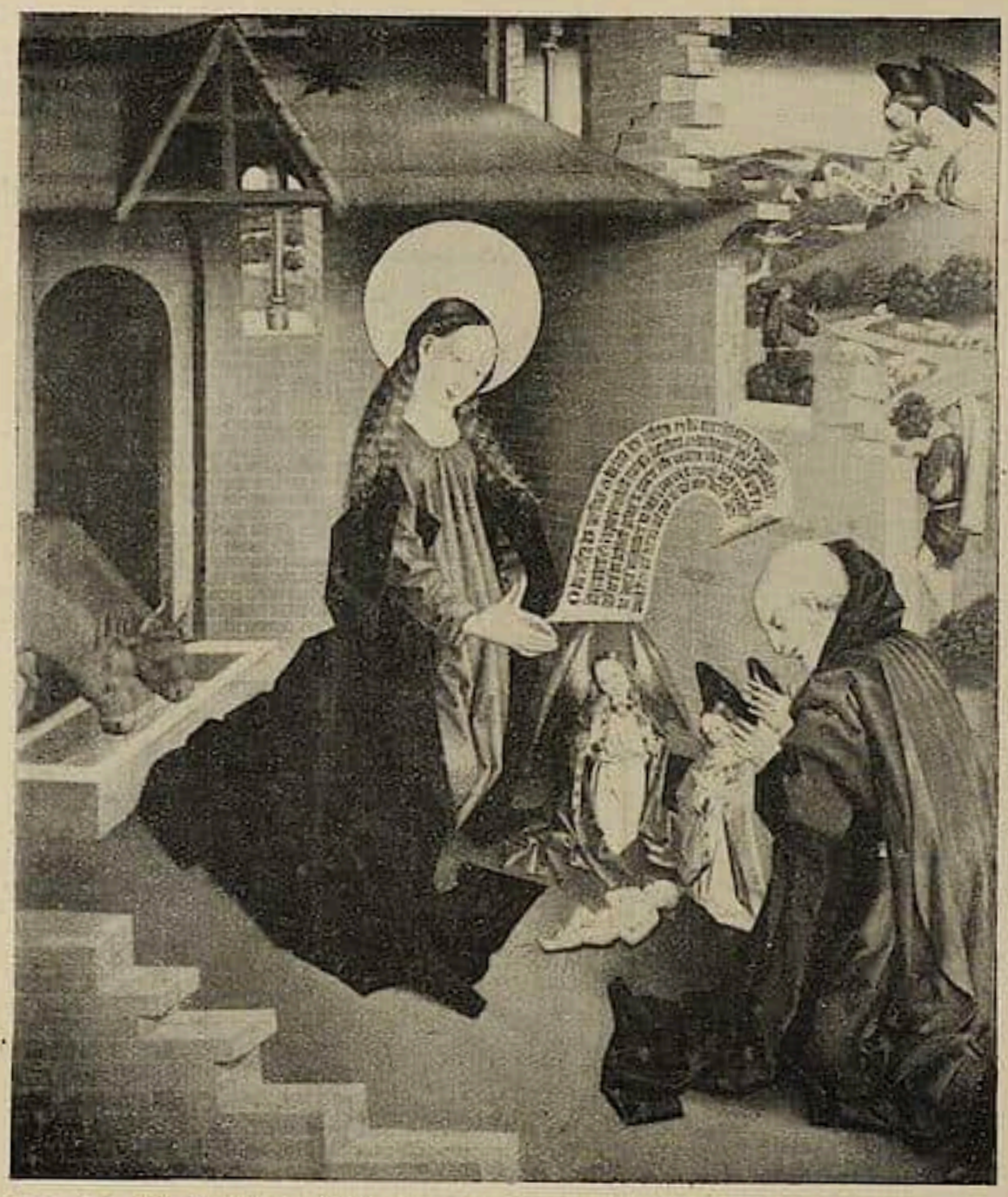


Abb. 1. Weſtfäliſche Schule, zwiſchen 1480 u. 1520. Geburt Chriſti.

Auktionskatalog Lepke, 1884, Nr. 4.) Von den Nebenwerken wurde eine Anzahl bedeutender Stücke auf den Markt geworfen, ſo wurde eines der ſchönſten Werke Cranachs nach England verkauft: „Adam und Eva unter dem Paradieſesbaum, von vielerlei Getier umgeben"; datiert 1526 (Schasler, Nr. 679).

Der Miterbe, Juſtizrat Bartels zu Kaſſel, hütet und pflegt ſorgſam ſeinen ſchönen Beſitz; den wichtigſten Bildern dieſer Sammlung gelten dieſe Zeilen.

Neben einem, wohl nach Spanien zu verweiſenden, dornengekrönten Chriſtus, iſt das älteſte Bild eine ſchlichte, groß komponierte Geburt Chriſti. Trotz einer, eher nach Schwaben deutenden Flauheit, namentlich in der Geſichtsbildung, müſſen wir dieſe Tafel als ein Werk der weſtfäliſchen Schule zwiſchen 1480 und 1520 anſprechen (Abb. 1, Schasler, Nr. 30.)[1]

Gegen Ende des 15. und in den erſten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts entſtanden unter dem ſtilbildenden Einfluß der Niederländer, namentlich Rogier van der Weydens und Dirk Bouts', allenthalben in den Werkſtätten Deutſchlands dieſe etwas leeren, überſichtlich und ausdrücklich komponierten Tafeln mit den hageren, deutlich bewegten und klar modellierten Geſtalten. — Der Schwerpunkt unſerer Kompoſition liegt in dem übergroßen Nimbus der Madonna. Joſeph, der neben ihr kniet, hat abſichtlich keinen Heiligenſchein bekommen. Beide gut konturierten Gewandfiguren ſind durch das altertümelnde Spruchband, das in der Kompoſition bedeutſam mitſpricht, verbunden. Die

[1] Die Eichenholztafel rechtfertigt die Lokaliſierung.

Abb. 2. Niederländiſch, 1513. Reiſealtar.

kleinen anbetenden Engelgeſtalten betonen die Diagonale von rechts unten nach links oben. Die Hände der Hauptfiguren folgen derſelben Richtung. Das Mauerwerk vorn und die Ruinenwand hinten nehmen dieſe Bewegung auf, ſelbſt die Halslinien von Ochs und Eſel ſind miteinbezogen in dieſe ſtraffe Kompoſition. Ganz im Gegenſatz zur weſtfäliſchen Kunſt der erſten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die nur in Ausnahmefällen und dann rein gefühlsmäßig gute Bildwirkung erzielt. In der Münchner Pinakothek befinden ſich zwei Anbetungstafeln aus dem Kreiſe der Duenwege (doch wohl kaum von derſelben Hand), mit denen eine, namentlich im Detail frappierende Verwandtſchaft nicht zu leugnen iſt. Daraus darf jedoch kein Schulverhältnis konſtruiert werden, ſondern es iſt anzunehmen, daß alle drei, etwas handwerklich arbeitende Künſtler, auf eine gemeinſame, niederländiſche Quelle zurückgegangen ſind.

Beſonderes Intereſſe beanſprucht ein kleiner Reiſe-Klappaltar, ein Diptychon, das auf der linken Tafel eine Wiederholung der Palamadonna Jan van Eycks in Halbfigur und auf der rechten Tafel das Bruſtbild des anbetenden Donators zeigt (Abb. 2). Die Inſchrift auf der Schräge des Rahmens lautet: DO + ICK + HABDE + DISSE + GESTALT + WAS + IER + 32 + JAER + ALT + A° 1513 + d + I + FEBRVARIO +. Friedländer erwähnt dieſes Werk unter den Kopien der Palamadonna im Repertorium für Kunſtwiſſenſchaft 1903[1] gelegentlich einer Beſprechung der Brüſſeler Leihausſtellung von 1902. Nicht erwähnt wird das Diptychon im Provinzial-Muſeum in Hannover, das völlig mit unſerem Altar übereinſtimmt[2], nur etwas weniger gut erhalten iſt, da es durch allzu ſcharfes Reinigen gelitten hat. Die Unterſuchung ergibt, daß beide Altäre gleichzeitig, alſo 1513, entſtanden ſein müſſen. — Die ſpätgotiſche Malerei der Niederlande, die Kunſt des

[1] Bd. XXVI, S. 67. [2] Katalog Nr. 358.

Eycks und Rogier van der Weydens erfährt zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine grundsätzliche Umwandlung im Zusammenhang mit einer Umwandlung der sozialen Verhältnisse und des geistigen Lebens. Neben dieser so entstandenen neuen Kunst gab es jedoch im ersten Viertel des Jahrhunderts eine Richtung, die bewußt die nunmehr veralteten Formen des 15. Jahrhunderts weiter pflegte, ihr verdanken wir u. a. die etwa 1500 entstandene Kopie der Palamadonna in Antwerpen, eine Teilwiederholung in der Northbrook-Galerie und unsere Tafel. Die Argumente, die Voll in seinen „Vergleichenden Gemäldestudien“ [1] anführt, um die Antwerpener Kopie als ein Werk um 1500 zu charakterisieren, bestätigen uns auch die Datierung unseres Diptychons.

Als Abweichungen vom Original erkennen wir außer der auch auf der Antwerpener Tafel vorhandenen Zutat des Schamtuches hauptsächlich Folgendes: Die Blickrichtung Mariä ist geändert und zwar vom Stifter weg auf das Kind, wodurch, nebenbei bemerkt, die Kopfhaltung unnatürlich wird. In diesem Frauenantlitz ist nichts mehr von dem herben Naturalismus Eyckscher Kunst. Die Formen sind weicher, die Züge unbedeutender geworden, einem neuen Schönheitsideal angenähert, das letzten Endes seine Apotheose in der Kunst des Rubens erlebte. Ebenso erscheint uns das Kind, dessen charakteristische Häßlichkeit in eine konventionelle Lieblichkeit verwandelt ist, als ein Vorläufer der feisten Putten der niederländischen Barockkunst. Neben der durch ein Höherrücken des Kindes und die Änderung der Blickrichtung Mariä bewirkten größeren Innigkeit der Beziehung zwischen Mutter und Kind, betont die ausgesprochene Sinnlichkeit der Gesichter eine Verweltlichung des religiösen Motivs, wie sie erst das beginnende 16. Jahrhundert kennt. Der Körper des Kindes ist ebenso wie etwa die auf dem Original so gespreizten Finger der Madonna einem von der Antike beeinflußten Kunstempfinden angenähert. Der phantastische Schwanz des Papageis und die Nimben sind Zutaten, die ebenfalls dem veränderten Geschmack Rechnung tragen. Noch eine wichtige Veränderung darf nicht übersehen werden. Bei Eyck geht die Achse der völlig symmetrischen Komposition durch die Gestalt der Maria, in ihr liegt der Schwerpunkt des Bildes. Der spätere Kopist hat nicht nur die Symmetrie aufgegeben, dadurch, daß er das rechte Fenster öffnet, sondern er hat auch den ganzen Raum in die Stiftertafel hinübergezogen und nötigt uns so beide Tafeln zusammenzufassen zu einem Bilde, in dem Madonna und Stifter gleichwertige Plätze einnehmen. Die Bedeutung der Gottesmutter ist nur noch dadurch betont, daß ihr Haupt im Augpunkt des Gesamtbildes steht. Der Übergang vom Altar- zum Genrebild. Der Katalog von Eisenmann bezeichnet den Altar in Hannover als niederrheinisch (?). Wir schließen uns der Ansicht Bodes an, der ihn einem niederländischen Meister gibt.

Eine als Herri met de Bless katalogisierte hl. Familie mit Katharina und musizierenden Engeln vor reichem architektonischen und landschaftlichen Hintergrund (Eiche, Schasler Nr. 39, Parthey Nr. 14), ist ein wichtiges, bisher ungenutzt gebliebenes Werk, das als Wegweiser in dem Irrgarten des „Antwerpener Manieristen“ des ersten Viertels des 16. Jahrhunderts dienen kann (Abb. 3). M. J. Friedländer hat den Versuch gemacht, Klarheit in dies Chaos zu bringen und die Menge der Werke, die mit dem Verlegenheitsnamen Herri met de Bless bezeichnet werden, zu Gruppen zusammenzuschließen [2]. Mit der von Friedländer seiner Gruppe der Münchner Anbetung angegliederten „Enthauptung Johannis d. T.“ im Kaiser-Friedrich-Museum hat unser Bild, ich möchte sagen, eine gewisse literarische Verwandtschaft des Milieus. Liest man ab, was sich alles in einem dieser Hintergründe befindet, so stimmt dies auch annähernd für das andere Bild.

[1] G. Müller, München, Leipzig 1908, S. 58ff.
[2] Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen, 1915, Heft II, S. 9ff.

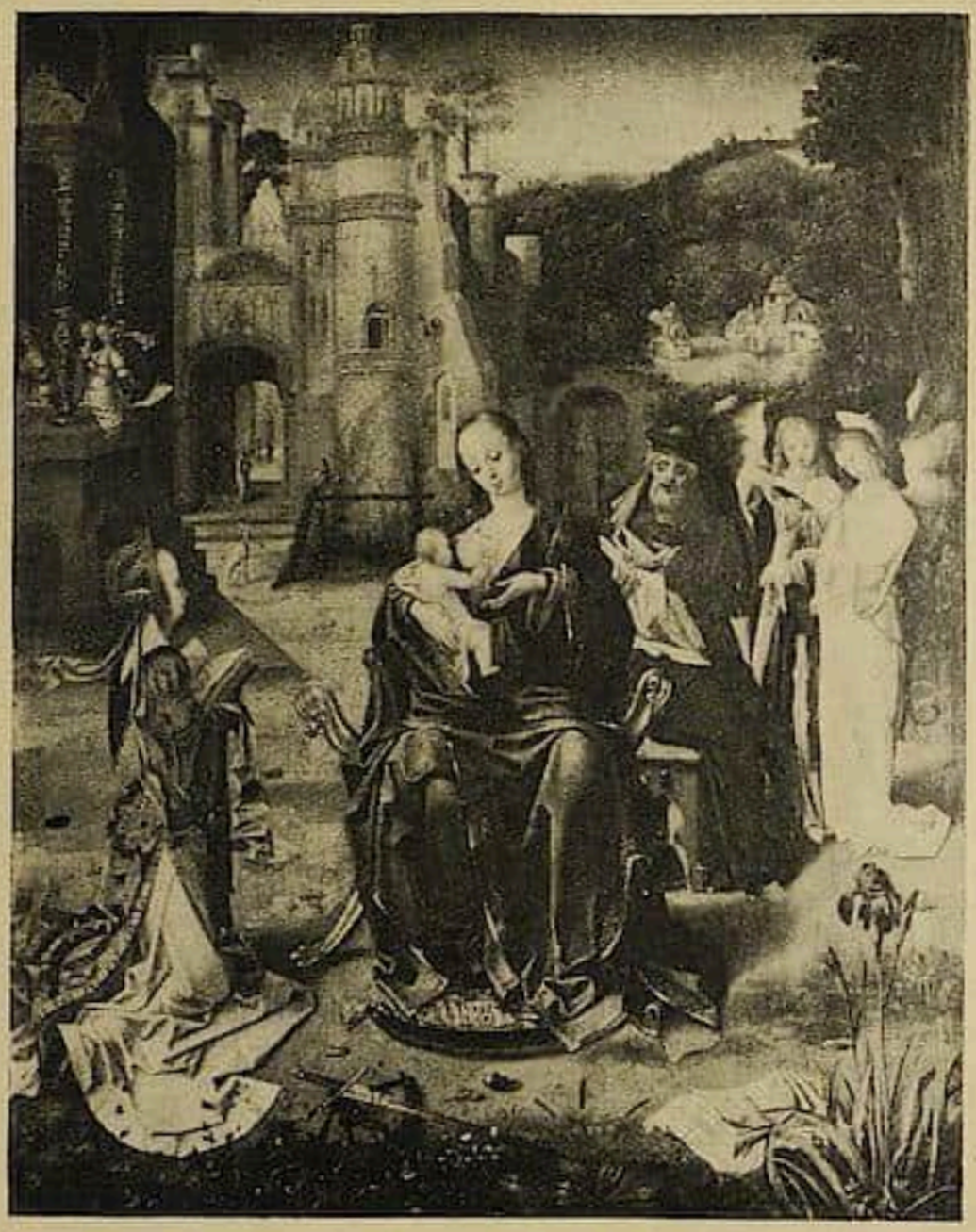


Abb. 3. Antwerpener Manieriſt, um 1520. Heilige Familie.

Dies gilt ſogar für einen Teil der Staffage: Geſchmückte Damen in dem Säulenvorbau einer Hauskuliſſe auf der linken Bildſeite, ein Windſpiel vor dem Palaſttor im Hintergrund, ein vom Rücken geſehener ſitzender Pfau u. a. m. Vergleicht man jedoch die Kompoſition, die auf unſerer Tafel auffallend locker iſt, ſowie die Typen und den Faltenwurf, ſo ſteigen Bedenken auf, unſer Bild dieſer Gruppe einzuordnen. Eine nahe Beziehung iſt vorhanden, doch ſind deutlich zwei verſchiedene künſtleriſche Perſönlichkeiten zu ſpüren. Noch enger iſt die Verwandtſchaft mit einem Triptychon im Beſitze des Königs von Portugal in Liſſabon (publiziert von der Arundel Society, Tafel I), das eine hl. Familie mit muſizierenden Engeln auf der Mitteltafel und je eine Heilige auf den Flügeln zeigt. In der Mitteltafel dieſes Altarwerkes, das zu den höchſten Leiſtungen des Manieriſten gehört, und das Friedländer abſichtlich keiner ſeiner Gruppen einordnete, finden wir die Figuren von Maria mit dem Kinde und Joſeph ſowie die beiden muſizierenden Engel unſerer Tafel wieder, nur wenig in den Details verändert und im Gegenſinne wiederholt. Wir dürfen „wiederholt" ſagen, denn die Liſſaboner Tafel iſt reicher, ſymmetriſch abgeſchloſſen und folgerichtiger aufgebaut, ſo daß anzunehmen iſt, daß die Figuren unſeres Bildes aus jenem Zuſammenhang genommen ſind. Die wundervoll ausbalancierte Kompoſition der hl. Familie in Liſſabon iſt auf der Bartelsſchen Tafel in ein loſes Beieinander von Figuren verwandelt. An Stelle der Engel auf der Seite des Kindes kniet eine hl. Katharina, die mit der Hauptgruppe ſchlecht verbunden iſt und die von dem linken Altarflügel in unſer Bild hereingerückt zu ſein ſcheint. Ein Vergleich der Typen, des Faltenwurfes uſw. zeigt, daß es ſich nicht um dieſelbe künſt-

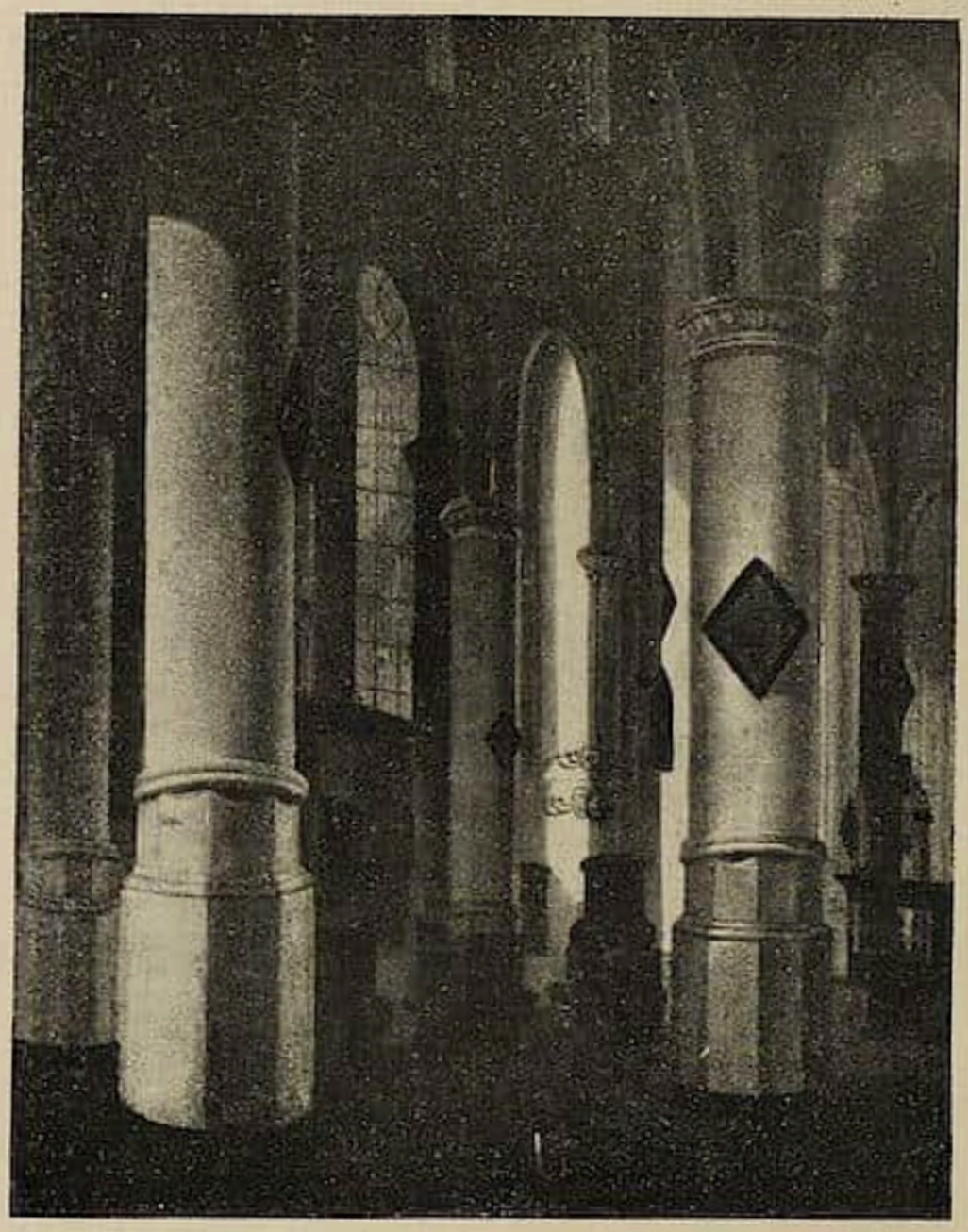


Abb. 4. Aelbert Cuyp. Dortrechter Kircheninterieur. 1636.

lerische Persönlichkeit handeln kann. Geheimrat Dr. M. J. Friedländer hatte die große Liebenswürdigkeit, mich darauf aufmerksam zu machen, daß mit dem Bartelsschen Bilde ein Flügelaltar in Antwerpen die größte Verwandtschaft hat, der eine Kreuzigung auf der Mitteltafel, eine Kreuztragung und eine Himmelfahrt auf den Seitenflügeln zeigt, und merkwürdigerweise als P. Claessens katalogisiert ist (Aufnahme G. H. 1029). Hier finden wir all unsere Gesichtstypen wieder und außerdem in der Gestalt der Magdalena unsere Katharina treu wiederholt bis auf einige kostümliche Details und nicht ganz so preziös. Verschiedenheiten im Gewandstil namentlich halten ab, in beiden Werken dieselbe Hand zu erkennen[1].

Chronologisch anzuschließen, aber fast ein Menschenalter später entstanden ist ein überaus lebendiges und pikantes Bildnis einer jungen Frau mit Goldhaube und Mühlsteinkragen, das als eine frühe Arbeit P. Moreelses anzusprechen ist. (Ausschnitt, Eiche, Auktionskatalog Lepke, 1884, Nr. 61, Schasler Nr. 48.) Das Bild ist in diejenige Periode Moreelses zu verlegen, in der er noch ganz in der Art der älteren Utrechter Schule malte, kann also spätestens um die Jahrhundertwende entstanden sein. Die weiche und zugleich flotte Modellierung der Fleischteile, die in gewissem Gegensatz steht zu der ängstlichen, ja kleinlichen Behandlung der kostümlichen Details, die Art, wie der Haaransatz gemalt ist, das charakteristische verhaltene Lächeln (vgl. namentlich das Damenbildnis in Schwerin), bestätigen die Zuschreibung. Von italienischen Einflüssen, denen

[1] Mit dem Antwerpener Altar hat Friedländer, dem Stile nach, zwei Flügel der Sammlung O. Lanz in Antwerpen in Verbindung gebracht.

Abb. 5. Art des Dirck Santvoort. Mädchenporträt. 1647.

Moreelſe in ſeinen allegoriſchen Arbeiten in unerfreulicher Weiſe nachgibt, iſt hier wie in faſt allen ſeinen Bildniſſen nichts zu ſpüren, allerdings auch noch nichts von dem Helldunkel, das er ſpäter mehr und mehr verwendet.

Von Aelbert Cuyp, dem großen, nunmehr ſo hochgeſchätzten Sohn des kleinen Dordrecht, beſitzt die Sammlung ein vollſigniertes, 1636 datiertes Kircheninterieur (Abb. 4). Ähnliche Bilder befinden ſich von ſeiner Hand in Innsbruck und in der Sammlung Suermondt in Aachen, doch iſt dieſes Werk, das der Meiſter im Alter von 16 Jahren malte, das früheſte, bisher bekannte und dadurch von ganz beſonderem Intereſſe. Hofſtede de Groot[1] erwähnt als früheſtes Bild die 1639 datierte Landſchaft in Beſançon Das Bartelsſche Bild gibt er nur nach Parteys Notiz an, der ſich ſeinerſeits an Schasler hält, dem die Datierung entgangen iſt. Der Schein und Widerſchein eines goldigwarmen Lichtes, das in hohe, kühle, vielgeſtaltete Gewölbe fällt, war das Problem, das den Künſtler reizte und das er überzeugend löſte. Ein maleriſches Problem, bei deſſen Löſung zeichneriſche Schwächen, namentlich perſpektiviſche Mängel, die übrigens auch aus ſeinen ſpäteren Arbeiten nie ganz verſchwinden, kaum ins Gewicht fallen.

Die ungewöhnliche Sprungbildung hat vorübergehend Anlaß gegeben, an der Echtheit der Signatur zu zweifeln. Eine Vergrößerung beſeitigte alle Zweifel. Außerdem

[1] und nach ihm Lilienfeld in Thieme-Beckers Künſtlerlexikon.

befindet ſich das Werk ſchon ſeit dem Anfang des 19. Jahrhunderts in gleichem Zuſtand in der Sammlung, und vorher wäre es doch ſicher niemandem eingefallen, das Bild durch eine Cuyp-Signatur zu entwerten, iſt doch die Wertſchätzung des Meiſters jüngſten Datums, und noch vor etwa 50 Jahren konnte man einen kleinen Cuyp als Dreingabe beim Gemäldekauf bekommen.

Eine ebenfalls 1636 datierte Hafenlandſchaft von Goyen und ein Marineſtück, das de Vlieger zum mindeſten ſehr nahe ſteht, mögen hier erwähnt werden. Wichtiger erſcheint die Frage nach dem Autor eines überaus anſprechenden Mädchenporträts von 1647, das von Waagen, des aus G. und F. in Antiqua gebildeten Monogramms wegen, als ein Werk Govert Flincks angeſprochen wurde (Abb. 5, Schasler Nr. 57). Nun iſt es jedoch, neben einem etwas abweichenden Stilempfinden und Unterſchieden in der Malweiſe, gerade das Monogramm, das Flinck als Autor ausſchließt. Auf der großen Zahl ſeiner ſignierten Werke zeichnet er immer mit vollem Namen in einer ſehr charakteriſtiſchen Schreibſchrift. Läßt man ſich von dieſem Monogramm nicht beeinfluſſen, ſo drängt ſich ohne weiteres der Name Dirck Santvoort auf. Eine gewiſſe Verwandtſchaft mit Arbeiten Flincks ſoll jedoch nicht in Abrede geſtellt werden. Der große Einfluß, den nach Frans Hals Rembrandt und van Dyck auf die holländiſche Bildnismalerei gewonnen haben, durchkreuzt ſich in mannigfaltigſter Weiſe um die Jahrhundertmitte. Gleiche Konſtellation dieſer drei großen Geſtirne konnte bei künſtleriſch wenig ſelbſtändigen Perſönlichkeiten ähnliche Reſultate hervorrufen. Die Farbengebung und die Malweiſe ſind ganz in der Art Dirck Santvoorts. Sein 1644 datiertes Mädchenporträt in Darmſtadt mutet wie ein Gegenſtück zu unſerem Bilde an, von dem es auch in der Größe wenig verſchieden iſt. Das zweifellos echte Monogramm muß alſo einem Künſtler gehören, der entweder von Santvoort ſtark abhängig iſt oder der gleichzeitig mit ihm gleiche Einflüſſe in gleicher Weiſe verarbeitet hat.

Ein großes, überaus dekoratives Gemälde „Opfernde Balspriester" darſtellend, wird wohl mit Recht dem Abraham Bloemaert zugeſchrieben. Reich und breit gemalt, mit barockem Lärm in Farben und Formen, dabei in den Details von abſichtlichem Naturalismus, iſt es ein typiſches Beiſpiel der Utrechter Übergangskunſt des beginnenden 17. Jahrhunderts[1].

Zu den beſten Porträts der Sammlung gehört ein der Entſtehungszeit nach hier einzuordnendes Herrenbildnis mit ergrauendem Kinnbart und Mühlſteinkrauſe. (Eiche, Ausſchnitt, Schasler Nr. 50, Auktionskatalog Lepke, 1884, Nr. 90.) Dies Werk geben wir mit Waagen dem Cornelius de Vos und dürfen es in die dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts verlegen. Wie in den meiſten Arbeiten dieſes großen Porträtiſten der Antwerpener Schule durchkreuzen ſich auch in dieſem Werke Einflüſſe von Rubens und van Dyck. Der etwas altertümlichen Behandlung der Halskrauſe, die uns hauptſächlich zu der relativ frühen Datierung veranlaßt, widerſpricht die breite, geniale Malweiſe des großzügig geſehenen Kopfes. Die Eichenholztafel iſt unten und an den Seiten beſchnitten, die Größe des Bildes läßt ſich jedoch leicht nach der angedeuteten ovalen Umrahmung rekonſtruieren, leider iſt aber bei der Beſchneidung eine auf die Rückſeite gemalte alte Inſchrift verſtümmelt worden. Sie lautet im Fragment: „. . Pieterz Vrouweling . . . . ckje Haſelaersdick . . D . . Pinx." Pieterz Vrouweling iſt alſo jedenfalls der Name des Dargeſtellten. Haſelaersdick oder Haeſelaersdyck iſt eines der holländiſchen Schlöſſer der Prinzen von Naſſau und Oranien. Des Künſtlers Name iſt leider vernichtet.

Das lebensgroße Bildnis einer Dame in Zeittracht, die durch einen Pfeil und den ſie umhalſenden Amor als Venus charakteriſiert iſt, hat, obgleich erſt etwa 1620 entſtanden,

[1] In Brüſſel hängt m. W. dasſelbe Bild als P. van Avont. Ein Vergleich beider Werke iſt gegenwärtig leider unmöglich. Wahrſcheinlich handelt es ſich um eine der vielen Kopien Avonts.

Abb. 6. Honthorſt. Kerzenanzünder.

noch viel von der Manier der älteren Antwerpener Schule, der Zeit um die Jahrhundertwende. Dem großen Einfluß, den Rubens auf die ganze Antwerpener Schule ausübte, ſetzt der Maler dieſes Bildes einen gewiſſen Widerſtand entgegen und verſucht aus den Elementen der älteren Kunſt und einem ſichtlich von Caravaggio beeinflußten Naturalismus einen eigenen Stil zu bilden. Bei der Qualität des Werkes kommen nur wenige Künſtler in Betracht und die Wahl fällt unſchwer auf Abraham Janſſens, der ſeine ausgeſprochene Perſönlichkeit Rubens gegenüber zu behaupten imſtande war, obgleich er mit ihm nicht nur gleichzeitig in Antwerpen arbeitete, ſondern wohl auch gleichzeitig mit ihm in Italien war.

In bewußter Reaktion auf den herrſchenden Manierismus gewinnt Caravaggios gewaltſamer Naturalismus auch in Holland ſtilbildenden Einfluß. In Utrecht iſt es Bloemaerts Schüler Honthorſt, der ſich in Italien ganz von der Kunſt ſeines Lehrers losſagt, um ebenfalls die künſtleriſche Revolution mitzumachen. Von ihm beſitzt die Sammlung ein überaus charakteriſtiſches Werk, das Caravaggios Einfluß beſonders deutlich zeigt: Ein derber junger Mann mit offenem Hemd, roter Weſte und Federbarett, damit beſchäftigt, durch Blaſen ein glimmendes Holzſcheit zum Flammen zu bringen, um daran eine Kerze anzuzünden (Abb. 6). Ein Motiv, das dem Künſtler erwünſchte Gelegenheit gibt, künſtliches Licht und deſſen grelle Effekte zu zeigen.

In der flämiſchen Kunſt iſt es Jordaens, der in Antwerpen den indirekten Einfluß Caravaggios zugleich mit dem des Rubens aufnimmt und dieſe mit ſtarker, eigener Begabung verarbeitet. Seine Kunſt iſt durch einen „Beſuch des Satyrs beim Bauern“ vertreten. (Parthey Nr. 55, Schasler Nr. 62, Auktionskatalog Lepke, 1884, Nr. 44.) Dieſe Szene aus der äſopiſchen Fabel iſt in Jordaens Werkſtatt öfters gemalt worden. Wir kennen außer dieſer Verſion Wiederholungen in Brüſſel, München und Kaſſel, außer-

Abb. 7. Jan de Bray. Herrenbildnis.

dem kam vor kurzem ein Exemplar aus dem Kunsthandel in Berliner Privatbesitz[1]. Bei einem Vergleich mit der nächstverwandten Replik in Kassel fällt vor allem auf, daß die Szene auf dem Bartelsschen Bilde in das Innere eines Bauernhauses verlegt ist. Links im Hintergrunde wird die dunkle Stubenwand durch ein vergittertes Fenster mit rhombischen Scheiben durchbrochen. Außerdem ist oben und auf der linken Seite je ein breiter Streifen angefügt. In Höhe des Bildrandes der Kasseler Galerie-Wiederholung ist auf unserem Bilde eine Querstange mit Tauben und einem prächtigen Hahn angefügt, darüber wird die Balkendecke sichtbar mit hängenden Krügen und einem Zwiebelkranz. Auf dem links angefügten Streifen steht hinter der Bäuerin ein kleiner, blondlockiger Junge, der den Finger in den Mund steckt, neben ihm ein Hund. Brüder dieses Jungen kennen wir von der „Darstellung im Tempel" in Dresden (an gleicher Stelle mit einer Ziege statt des Hundes), von der „Darstellung im Tempel" (vor dem Kriege) in Dixmude und namentlich vom Dreikönigsfest in Braunschweig, wo er sogar denselben Hund neben sich stehen hat, der übrigens des öfteren auf den Bildern der Jordaens-Werkstatt vorkommt. Wir spüren in der Hauptszene die Hand eines Schülers, die, trotz des Versuches, alle Derbheit und auch die Härten der Malerei des Meisters wiederzugeben, doch einem zahmeren Formenempfinden gemäß dämpft, mildert und verfeinert. Ein Vergleich beispielsweise des Knabenkopfes, der neben dem Satyr aus dem Bilde sieht, oder des Jungen mit der blauen Lammfellmütze, überzeugt, daß eine dem Meister nicht völlig kongeniale Hand kopierte. Aber in den beiden links angefügten

[1] Die dasselbe Thema behandelnden Bilder in Wien, Budapest, Schwerin können nicht als Wiederholungen angesprochen werden.

Abb. 8. Pieter Verelſt. Trinker.

Geſtalten, dem Knaben mit dem Hunde, dürfen wir dafür ſicher den Pinſel Jordaens ſelbſt erkennen. Dieſe ſkizzenhaft, mit flotteſten Pinſelſtrichen hingeſetzten Figuren wagte keine Schülerhand zu übermalen, um ſie dem übrigen anzupaſſen. Die Annahme, daß es ſich um eine ſpätere Werkſtattwiederholung handelt, wird beſtätigt durch die ſchon oben gemachte Beobachtung, daß die angefügten Geſtalten im Stil der Spätzeit des Künſtlers gemalt ſind, als er völlig unter Rubens Einfluß geraten war. Ein Stilleben von Jan van Keſſel I., das Feuer ſymboliſierend[1], ſei erwähnt.

Zweifellos von der Hand des Jacques Courtois, genannt le Bourguignon oder il Borgognone, iſt eine mit größter Bravour und lebhafteſtem Temperament heruntergemalte Reiterſchlacht, die ſeither dem Jan Aſſelyn zugeſchrieben wurde. Nur in der Technik iſt einige Verwandtſchaft mit dem Crabettje erkennbar, was erklärlich wird, wenn man berückſichtigt, daß beide Künſtler in Rom Schüler des Pieter van Laer waren. Waagen nannte den Namen Querfurt und dieſe Zuſchreibung erſcheint allerdings näherliegend. Es handelt ſich jedoch, wie eine eingehende Betrachtung beſtätigt, nicht um einen Wouwerman-Nachahmer, ſondern um einen Künſtler, der Wouwermans Anregungen ſelbſtändig verarbeitete mit ſolchen, die er von Salvator Roſa, Cerquozzi u. a. empfing, und das iſt Bourguignon. Nächſtverwandte Arbeiten hängen übrigens im Provinzial-Muſeum zu Hannover noch unter dem Namen Querfurt, jedoch mit Fragezeichen, und ſchon der Katalog von 1891 ſagt „mehr in der Art des Courtois“.

[1] Eine andere Elementendarſtellung aus derſelben Folge befindet ſich im Beſitz des Oberverwaltungsgerichtsrats Bartels in Berlin.

Ein Vergleich mit ſicher bezeichneten Bildern, z. B. der Reiterſchlacht in Karlsruhe, beſtätigen die Zuſchreibung völlig. Die Anregung, die Bourguignon durch Raffaels Konſtantinſchlacht empfing, iſt doch wohl nur eine rein ſachliche, in der Kompoſition ſteht er, was nie betont wird, ſtark unter Wouwermans Einfluß (Schlachtenſzene mit Staubwolke in Kaſſel u. a.). Die flotte, ſkizzenhafte, der heftigen Bewegung, die er darſtellt, ſo adäquate Technik verdankt er ſeinem Lehrer Pieter van Laer.

Dem Abraham Begeyn wird von Waagen eine romantiſche Parklandſchaft mit Grabmal, Vieh und Hirten zugeſchrieben. Obgleich verwandte Züge mit Begeyns ſpäten Arbeiten nicht zu leugnen ſind, ſo iſt doch deutlich die Manier Adrian van de Veldes und vor allem Berchems zu ſpüren. Anregungen von dieſen beiden Künſtlern aber hat Dirk van Bergen empfangen und ihm müſſen wir dies delikate kleine Werk geben. Obgleich er ſowohl van de Velde als auch Berchem öfters direkt imitiert, ſo ſind ſeine Bilder doch ſchwerer in der Farbe und weicher in der Malweiſe, auch von einer zarteren, meiſt ſentimentalen Stimmung. Daß überhaupt Stimmung gemalt wird, verdankt die Haarlemer Landſchaftsmalerei dem Einfluß Rembrandts. Schon Jakob van Ruisdael begnügt ſich nicht mehr damit, bloße Veduten zu malen, ſondern bringt ein ſtarkes ſeeliſches Moment zum Ausdruck, das in der Kunſt Berchems und namentlich bei Bergen zur Sentimentalität abgeſchwächt erſcheint. Dem Bartelsſchen Bilde nahe verwandt iſt die „Herde an der Furt“ im Städelſchen Inſtitut in Frankfurt a. M.

Unter den Haarlemer Landſchaftsmalern der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nimmt Frans Poſt namentlich durch die Wahl ſeiner Motive eine beſondere Stelle ein. Während Goyen die heimiſche und Berchem wie auch Bergen die italieniſche Landſchaft wiedergeben, führt uns Poſt in ſeinen Bildern nach Zentralamerika. Er war zwiſchen 1637 und 1644 einige Jahre mit dem Prinzen Johann Moritz von Naſſau, dem Gouverneur der holländiſchen Kolonien in Weſtindien, und hatte ſowohl dort als auch ſpäter in Haarlem nach mitgebrachten Skizzen, eine Reihe untereinander ſtark verwandter Veduten gemalt. Unbeirrt durch den gewaltigen Einfluß Rembrandts, der auch die Haarlemer Landſchaftsmalerei in der Mitte des Jahrhunderts durchgreifend verändert hatte, ſetzt Poſt die ältere Tradition der ſchlichten Naturwiedergabe fort. Rembrandts Genius hatte auch der Landſchaftsmalerei etwas von ſeinem fauſtiſchen Charakter verliehen, ſeeliſche Vertiefung, Expreſſionismus im weiteſten Wortſinne, er hatte durch das myſtiſche Helldunkel das Mittel gefunden, die Formenwelt auch der Landſchaft ins Tranſzendentale zu ſteigern. Poſt gibt, unberührt davon, ganz wie die vorrembrandtiſchen Künſtler, ſchlicht und treu, allenfalls etwas dekorativ arrangiert, ſeine exotiſchen Naturausſchnitte. Unſer Bild iſt, im Gegenſatz zu des Malers anderen Werken, mit beſonders ſparſamer Palette gemalt[1]. Ein ſchwärzliches Grün und Braun in allen Schattierungen ſowie Gelb beſtimmen den Eindruck. Die einzige Landſchaft, die 1906 wieder in das nach Moritz von Naſſau benannte Mauritshuis im Haag zurückkehrte, für das der größere Teil der Bilder urſprünglich beſtimmt war, zeigt mit unſerem Werke die engſte Verwandtſchaft, ſo daß man annehmen darf, daß beide Bilder dieſelbe Landſchaft darſtellen ſollen. Doch ſind wohl beide Stücke erſt nach Poſts Rückkehr nach Haarlem, alſo nach 1644, nach ein und derſelben Skizze gemalt. Gewöhnlich werden dieſe Landſchaften als „braſilianiſch“ bezeichnet. Das trifft jedenfalls nicht zu für diejenigen, auf denen Negerſklaven als Plantagenarbeiter dargeſtellt ſind. In Braſilien ſelbſt wurden nie Negerſklaven beſchäftigt, ſondern nur auf den Inſeln, auf St. Euſtachio, Curagao, Aruba uſw. Daß Poſt auf einer dieſer kleinen Antillen landete, wiſſen wir, während ein Aufenthalt auf

[1] Beſonders farbig ſind die beiden 1661 datierten Landſchaften in Hannover.

Abb. 9. P. Veen. Auffindung des Moſeskindes. Um 1700.

dem Feſtland nicht verbürgt iſt. Ganz ſo ſelten wie z. B. Knackfuß noch in ſeiner Kunſtgeſchichte ſagt, ſind Poſts Landſchaften nicht. Allein auf der Verſteigerung van der Vinne 1816 in Haarlem, wurden 18 Stück verkauft. In Amſterdam befinden ſich ſechs Bilder von ihm, in Hannover zwei, andere in London, Hampton Court, Wien, Prag, Mainz, München, Mannheim, Nürnberg, Schleißheim, Braunſchweig, Frankfurt a. M., Schwerin u. a. a. O. Ein ſehr charakteriſtiſches Bild wurde 1892 auf der Auktion Habich in Kaſſel verſteigert.

Ein vorzüglich gemaltes, überaus anſprechendes Bildnis eines vornehmen jungen Mannes, etwa aus dem dritten Viertel des 17. Jahrhunderts, wird Gonzalez Coques zugeſchrieben und „Der Herr mit dem kataloniſchen Kragen“ benannt (Abb. 7). Demnach ſcheint bei der Taufe die Tracht ausſchlaggebend geweſen zu ſein. Nun war aber die ſpaniſche Hoftracht im 17. Jahrhundert beſtimmend auch für die Mode in den Niederlanden, und gehörte namentlich ein derartiger Spitzenkragen zu der Garderobe jedes Elegants. Die ſtilkritiſche Betrachtung ergibt, daß Gonzalez Coques ſicher nicht in Betracht kommt, daß es ſich überhaupt nicht um einen Künſtler der flämiſchen Schule handeln kann, ſondern um einen Holländer, einen Amſterdamer oder Haarlemer. Deutlich ſpürbar iſt der Einfluß des Frans Hals. Sehen wir uns, da von deſſen direkten Schülern keiner in Frage kommt, unter den bedeutenderen Künſtlern der Zeit in Holland um, ſo zeigt ein Vergleich mit frühen Arbeiten Jan de Brays aus ſeiner erſten Periode, in der er unter Halsſchem Einfluß ſtand, alſo vor 1667, wo Rembrandts Kunſt für ihn beſtimmend wird, die allergrößte Verwandtſchaft. Vergleichen wir unſer Bildnis

mit den Porträts auf ſeinem Hauptwerk dieſer Epoche, dem großen Regentenbild der Vorſteher des Haarlemer Waiſenhauſes von 1663, ſo bemerken wir, daß faſt alle dieſe Herren, mehr oder weniger, denſelben „ſeelenvollen Blick“ und auch dieſelbe vornehm läſſige, etwas poſierende Haltung haben, was zuſammen mit der charakteriſtiſchen Technik und der männlichen, etwas zurückhaltenden Farbengebung, unſere Zuſchreibung überzeugend macht.

Ebenfalls in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war im Haag der Genremaler Pieter Verelſt tätig, von dem die Sammlung Bartels das köſtliche Bildchen eines Trinkers beſitzt (Abb. 8). Während im Haag gleichzeitig mit ihm der Heidelberger Caſpar Netſcher die Kunſt des Terborch manieriert fortſetzt, bildet Verelſt, unberührt von dieſer Richtung, ſeinen von Brouwer abgeleiteten Stil unter Rembrandts Einfluß. Der aus dieſer Verbindung hervorgegangene charakteriſtiſche Stil des Verelſt iſt in dieſem kleinen Werke deutlich erkennbar, und ein Vergleich mit anderen Bildern ſeiner Hand, z. B., um nur das nächſtliegende zu erwähnen, mit dem „Spielchen“ in der Kaſſeler Galerie, rechtfertigt die Zuſchreibung. Dieſe Zuſchreibung erfuhr ihre Beſtätigung durch ein bei der Reinigung zum Vorſchein gekommenes Monogramm P. u. E. an den Schenkel des V. Der Umſtand, daß der Einfluß Rembrandts ganz allmählich denjenigen Brouwers verdrängt, bis zu dem Reſultat der ganz rembrandtiſchen, faſt lebensgroßen Porträts der Spätzeit, erlaubt uns eine Datierung. Danach wäre unſer Bild in die fünfziger Jahre zu verlegen.

Dem ganz unter Rembrandts Einfluß ſtehenden Salamon Koninck ſchreibt Waagen ein Männerporträt mit ſtählernem Ringkragen und Federbarett zu. Es handelt ſich jedoch nur um eine, allerdings ausgezeichnete alte Kopie nach Rembrandts „Porträt ſeines Vaters“ in der Sammlung W. H. Beers in New York[1].

Wir übergehen einige Arbeiten der Rubensſchule, darunter ein Bachanal, das am eheſten dem Oeuvre des Laireſſe einzuordnen wäre, um uns näher mit einer kleinen, überaus ſorgfältig gemalten „Auffindung des Moſeskindes“ der Zeit um 1700 zu befaſſen (Abb. 9). Das Bild trägt an verſteckter Stelle die laſierend gemalte, zweifellos alte Signatur P. Veen. Waagen las R. Veen und taufte raſch entſchloſſen: Rochus van Veen. Wir wiſſen von zwei Malern dieſes Namens. Den einen, der wohl ein Sohn des Otto van Veen[2] war, nennt uns Descamps und ſagt von ihm, daß er zwar die Ölmalerei gelernt, ſie aber bald der Aquarellmalerei zuliebe aufgegeben habe. Beglaubigt ſind von ihm auch nur einige Guacheblätter. Sein gleichnamiger Sohn war nach Houbraken ebenfalls Maler. Descamps, der ihn auch erwähnt, bemerkt, daß er zuſammen mit ſeinem jüngeren Bruder ebenfalls nur in Waſſerfarben und zwar Vögel und Stilleben gemalt habe. Da aber, wie ſchon oben erwähnt, unſer Bild um 1700, ſpäteſtens im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts gemalt wurde, ſo ſind wir genötigt, Waagens Zuſchreibung fallen zu laſſen. — Carel van Mander kennt nur zwei Künſtler des Namens: Otto und Pieter. Dieſer Pieter, ein Bruder Ottos, war ein talentvoller Autodidakt, der verwandte Sujets behandelte, er ſtarb jedoch ſchon 1629. Die Hypotheſe, daß es ſich bei dem P. um das Fragment eines B. handelt, ergibt auch keine Löſung. Balthaſar v. d. Veen, der ausſchließlich Landſchafter war, ſtarb ſchon 1657. Wir ſehen uns alſo genötigt, als Autor dieſes nicht unbedeutenden Werkes einen neuen Veen in die Kunſtgeſchichte einzuführen. Dieſer Veen gehört wie Philips van Dijk, von dem die Sammlung das Porträt eines jugendlichen Prinzen beſitzt (Abb. 10), zu den niederländiſchen Manieriſten um 1700.

Die Amſterdamer Bildnismalerei der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wie ſie in dem von Haarlem kommenden Bartholomäus van der Helſt z. B. noch mit einer gewiſſen

[1] Abb. Roſenberg, Stuttgart, Leipzig 1906, S. 27.

[2] Von ihm beſitzt die Sammlung ein figurenreiches Gemälde: Chriſtus in der Vorhölle.

Abb. 10. Philips van Dijk. Wilhelm Carl Heinrich Friſo, Prinz von Oranien und Naſſau. 1725.

Herbheit ausgeübt wird, ſetzen Eglon van der Neer, Vater und Sohn Verkolje und Philips van Dijk fort. Durch dieſe routinierten, mit akademiſcher Geſchicklichkeit alle Probleme ſpielend löſenden Künſtler, wandelt ſie ſich immer mehr zum Eleganten, Zierlichen, ja oft Süßlichen, einer Richtung, in der ſchon die Kunſt der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorbereitet erſcheint. Neben den Mieris in Leiden und dem Rembrandtſchüler Maes in Amſterdam, dem Düſſeldorfer Bartholomäus Douven ſind der Rotterdamer Adrian v. d. Werff und der Amſterdamer Philips van Dijk beſonders charakteriſtiſche Vertreter dieſer Richtung. In ihren Arbeiten ſpricht ſich dieſelbe zur Manier gewordene Vorliebe für gebrochene Farben, gezierte Poſen und zarte Empfindſamkeit aus. Die Wiedergabe des Stofflichen wird zur Virtuoſität ausgebildet. Die Treibhauskunſt einer ſatten Geſellſchaft, mühelos gedeihend und üppig weichliche, delikate Blüten treibend. Jede kräftige Farbe wird überpudert, jeder Erdgeruch durch Parfüms paralyſiert. — Wie uns ein nach Philips van Dijks Prinzenporträt 1725 von F. Ottens geſtochenes Blatt ſagt, iſt der Dargeſtellte Wilhelm Carl Heinrich Friſo, Prinz von Oranien und Naſſau Stadthalter von Gelderlant, Vrieslant uſw., der ſpätere Wilhelm IV. Friſo im Alter von 14 Jahren. Durch einen Stich von Houbraken erfahren wir, daß van Dijk den Prinzen nochmals porträliert hat, anſcheinend wenige Jahre ſpäter. Nächſtverwandt, vielleicht ſogar nach dem Bartelsſchen Bilde kopiert, iſt das Porträt des Prinzen auf dem 1725 datierten, von Ph. van Dijk gemalten, großen Familienſtück des Landgrafen Carl von Heſſen, das im Landesmuſeum in Kaſſel aufbewahrt wird.

Als Vertreter einer viel kräftigeren und friſcheren Kunſt, wie ſie, etwa gleichzeitig, in Frank-

Abb. 11. François Desportes. Hühnerhund mit Faſan und Rebhuhn. 1725.

reich ausgeübt wurde, ſei ein Desportes von allererſter Qualität genannt (Abb. 11). Ein braunweiß gefleckter Hühnerhund mit Faſan und Rebhuhn in Landſchaft, voll ſigniert und 1725 datiert. Das Gegenſtück dazu befindet ſich heute in der Sammlung Bartels in Berlin.

Die Kunſt des ſpäteren 18. Jahrhunderts iſt nur durch wenige Werke vertreten. Ein überaus wirkungsvolles Architekturgemälde, energiſch in der Linienführung und kräftig in der Licht- und Schattenwirkung wird Pieter van Laer zugeſchrieben. In den Ruinen eines antiken Palaſtes lauern zwei Briganten auf einen Edelmann, der mit Grandezza breite Treppenſtufen im Hintergrund herabſteigt, während ein auch farbig im Mittelpunkt ſtehendes Mädchen ſein Nahen verrät. Sonnenbeſchienenes Gemäuer mit reizvollem Durchblick auf ſüdlichen Himmel und eine tiefe, bergige Landſchaft. Dieſe Arbeit dürfen wir mit größter Beſtimmtheit ein Jahrhundert etwa ſpäter datieren und Giovanni Pannini geben, dem großen römiſchen Architekturmaler der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der dieſes von dem Utrechter van Wittel (Vanvitelli) in Rom eingeführte Genre mit Virtuoſität weiterbildete. Was allenfalls holländiſch anmutet, iſt Erinnerung an van Wittels Kunſt.

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts entſtand die flott und geiſtvoll, mit ſpitzem Pinſel, in delikaten Farben, laſierend auf Kupfer gemalte Kerkerſzene von Januarius Zick (Abb. 12). Ein hervorragendes, vollbezeichnetes Werk des gewandten Dekorators der Schlöſſer von Wiblingen, Bruchſal und Koblenz. Zick, der Schüler der Münchner Akademie, knüpfte an die dekorative Malerei des 17. Jahrhunderts an, und brachte die in Öſterreich und Süddeutſchland gepflogene Wand- und Deckenmalerei nach Mittel- und Norddeutſchland. Ich erinnere an Daniel Gran, der alle Mauerflächen Wiens, Schönbrunns und Hetzendorfs mit ſeinen phantaſievollen, ja phantaſtiſchen Kompoſitionen bedeckt hatte, an die drei Tiroler: Michelangelo Unterberger, Paul Troger und Martin Knoller und an die vielſeitigen Brüder Aſam in München. Die hier dargeſtellte Kerkerſzene wird „Der Abſchied des Sokrates“ benannt. In den hohen Hallen haben ſich die

Abb. 12. Januarius Zick. Abſchied im Kerker. Um 1780.

handelnden Figuren zu drei Gruppen zuſammengeſchloſſen. Rechts Freunde, Schließer und Wachen, in der Mitte der Gefangene, der Verurteilte, der eben mit drei ſeiner Freunde geſprochen hat und ſich nun lebhaft zu ſeinen beiden, ſtürmiſch herbeieilenden Kindern wendet, um ihnen mit erhobenem Zeigefinger eine letzte Mahnung zu erteilen. In der linken Bildhälfte die von zwei Henkersknechten geſtützte und geführte Frau des Verurteilten, die in etwas theatraliſcher Poſe, mit zurückgebeugtem Oberkörper, die Arme verzweifelt emporwirft. — Wir kennen dieſen Kerkerraum mit der ſchwebenden Ampel und der großen Feſſelkugel im Vordergrund von zwei Bildern Zicks in Koblenz. Ganz ähnlich wie hier in dem kleinen Bilde „Cimon im Gefängnis", wenig verändert in der „Befreiung Petri". Gegen ſeine früheren Kompoſitionen, in denen die Figuren im Verhältnis zum Raum viel ſtärker betont ſind (ich nenne nur die beiden großen bibliſchen Szenen im Städelſchen Inſtitut in Frankfurt a. M.), fällt auf, daß in dieſem Bilde die Perſonen faſt zur Staffage des hohen, von goldenem Lichte durchfloſſenen Raumes herabgedrückt wurden. Auch im Figürlichen erkennen wir den Einfluß einer neuen Stilrichtung. Das pikante, geiſtvolle Rokoko hat ſich mit dem herrſchenden Klaſſizismus verbunden und dürfen wir aus ſtiliſtiſchen Gründen etwa 1780 datieren. Die Typen ſind übrigens ſtändiges Requiſit des Meiſters und wird auch die antike Tracht immer in dieſer eigenartigen Weiſe von ihm aufgefaßt. Sowohl von profanen wie auch von religiöſen Werken des Meiſters kennen wir dieſen ſtatuariſch gebildeten Kriegsknecht rechts im Vordergrund. Nur die Poſe der in ihrem Schmerz ſo heftig geſtikulierenden Ehefrau iſt ungewöhnlich und wohl einem zeitgenöſſiſchen franzöſiſchen Stich entnommen[1].

[1] Das Bild wird in einer demnächſt erſcheinenden Monographie Zicks von Dr. Feulner, München, ſeinen beſtimmten Platz in der Entwicklung des Meiſters angewieſen bekommen.

Die Zeit und der Markt

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Nord und Süd sind augenblicklich in Berlin zu Gaste. Der große Norweger Edvard Munch zeigt bei Paul Cassirer Proben seiner letztjährigen Schaffensperiode und im Kronprinzenpalais gibt die italienische Künstlergruppe „Valori plastici" ihre Visitenkarte ab. Zunächst sei es mit Freuden notiert, daß sich allmählich wieder ein internationales Kunstgetriebe bei uns anbahnt, daß die Ausländer wieder zu uns kommen und auch uns dadurch die Möglichkeit geboten wird, in anderen Landen zu zeigen, was wir in den Jahren der Abgeschlossenheit geschaffen haben.

Daß Munch uns vor England und Frankreich die Ehre angetan, seine während der Kriegsjahre geschaffenen Werke vorzuführen, dafür sei ihm und Cassirer gedankt; wir erleben so seit Jahren wieder einmal ein „Kunstereignis", wir stehen wieder einmal vor einem der Großen in der Kunst, deren Wirken bereits heute der Geschichte angehört und deren Werke Lebensäußerungen von allgemeingültigem Werte sind. Vor fast 30 Jahren war Munch zum ersten Male in Berlin zu Gast. Jene denkwürdige Ausstellung im Architektenhause gab dem Berliner Kunstleben neue Impulse. Es erwachten die jungen Kräfte, die sich von den Alten trennten und ihre eigenen Wege gingen. Der kraftvolle Nordländer wirkte epochemachend. Und doch wurde er nie so recht verstanden, wenn er auch späterhin umjubelt wurde. Man wurde in seiner Gegenwart nie recht warm; man empfand ihn stets als einen Einsamen, der allein seine Straße zog, als einen Titanen von so gewaltiger Größe, daß er keine Genossen haben konnte, die mit ihm gleichen Schritt hielten. Er galt als ein Führer der jungen Kunst, dessen Schöpfungen gar vielen theoretischen Erörterungen dienen mußten, dessen eigenwilliges Schaffen aber ihrer spottete und der sich um nichts kümmerte als um seiner einer tiefschürfenden Seele sich durch steten Kampf entringenden Kunst. Er kam häufig zu uns und wurde voller Ehrfurcht aufgenommen; in der Berliner Sezession und der freien Sezession, bei Gurlitt und auf der Kölner Sonderbundausstellung hingen seine Werke. Jetzt erscheint der an der Schwelle der sechzig stehende Meister wieder und läßt uns durch Gegenüberstellung mit einigen früheren Werken das Fazit seiner reifen Mannesjahre ziehen.

Er ist der Titan geblieben, der einsam Große, kraftvoll Unbeirrbare, der seinen Weg weiter geht. Er ist sich selbst treu geblieben und erscheint nur abgeklärter, ruhiger und versöhnlicher. Wenn es früher manchmal in ihm brodelte, so ist er nunmehr ausgeglichener und scheint die Welt mit milderem Blicke zu betrachten. Das kommt seinen Werken durchaus zugute, da er mit breitem Pinsel zu größerer Farbenintensität schreitet. Es drängt alles zu Vereinfachung und schlichter Monumentalität. Nichts mehr von dem lauten Pathos der Jugend, nichts Dämonenhaftes und gewaltig Gesteigertes. In den Gemälden sind es zunächst einige große Landschaften, die den im Zenith seines Könnens sich bewegenden Meister dokumentieren; festlich und groß gestimmt, sonnendurchwärmt und farbendurchglüht breitet sich die Erde vor uns aus. Und die Gestalten bewegen sich darin frei und selbstbewußt, natürlich und ungezwungen. Es ist nichts von Dogmatik in diesen Bildern. Der trefffichere Blick umschließt alles in gleicher Eigenwertung zum großen Gesamterlebnis. verfällt in keine Kleinlichkeiten mehr und zwingt den Beschauer durch eine selbstverständlich wirkende Einheitlichkeit in den Bann einer erhabenen Monumentalität. Es ist der veredelte Rebensaft, der nunmehr in gereifter Ablagerung zur köstlichen Entwicklung gebracht worden ist,

Von ihren frühesten Anfängen bis zu den Werken der letzten Zeit baut sich die Kunst Edvard Munchs in folgerichtigen Stufen auf. Nichts konnte ihn von seinem Wege abbringen. Er begann als ein Einsamer, Unverstandener, und ist heute, obgleich er als einer der Großen anerkannt und sein Name überall bewundernd genannt wird, nicht weniger einsam. Er wollte und will nichts anderes, als um seiner selbst willen, seiner inneren Stimme folgend, wahre Kunst schaffen. Alles Programmatische lag ihm fern, — und doch ist kein Künstler unserer Tage so sehr zum Programm erhoben worden wie er. Wenn man aber seinen Bildern unvoreingenommen gegenübertritt, so merkt man, daß hier nichts gewollt, sondern daß alles momentan erlebt ist. Ja, hier zerschellen sogar alle Theorien und lassen das Feldgeschrei der Problematiker als klägliches Gewinsel erscheinen. Große Kunst bedarf keiner Regeln; wahre Kunst ist tiefstes Erleben, mag sie nun durch die Brille des Impressionisten oder Expressionisten gesehen sein. Munchs Kunst hat erfolgreich all den Kunstkämpfen der letzten Jahre widerstanden. Wie damals, als er zum erstenmal bei uns erschien, kehrt er jetzt zurück:

gerade und aufrecht und sich nur auf sich berufend. Ja sogar die Themen von damals kehren in seinen Darstellungen wieder; hier zeigt sich am deutlichsten das Reifen seiner Meisterschaft in der Vereinfachung und gestaltungsreichen Bindung.

Auch in der Graphik, in der er uns bereits früher herrliche Perlen geschenkt hat, entwickelt er das Schwarz-Weiß zu immer gewaltigerer Wirkung. Es klingt und singt von Farben und Tönen, lyrisch zart in den feinen Radierungen, kraftvoll schwelgend in den großen Lithographien und gewaltig brausend in den unübertrefflichen Holzschnitten. Hier besonders greift er zu immer kühnerer Gestaltungsfreiheit. Es sind die äußersten Konsequenzen seines subtilen Farbensinnes, die stärksten Äußerungen seines Malergenies.

Diese Ausstellung bedeutet gewaltiges künstlerisches Erleben. Endlich einmal wieder ein Künstler von reinem Blut, eine Persönlichkeit, ein Charakter. Kunst, die abseits von allem Tagesgeschrei sich über die Alltäglichkeit erhebt und unvergängliche Werte zu schaffen weiß. —

Wenden wir uns nun unseren italienischen Gästen im Kronprinzenpalais zu, so befinden wir uns sofort wieder in dem Getöse wild aufeinander platzender Theoreme. „Valori plastici" nennt sich die kleine Gruppe, die scheinbar die plastische Gestaltung des Kunstwerkes zum Programm erhebt. Tut sie das auch wirklich? Der wilden Aufgeregtheit der italienischen Futuristen ist hier strenge Gebundenheit und äußerste Ruhe gefolgt. Einfachheit um jeden Preis. Es ist interessant, in welcher Weise dies erreicht wird. Diese durchaus begabten und ernsthaft strebenden Künstler werden alle fahnenflüchtig und endigen in einem Archaismus, dessen Ideal im italienischen Quattrocento zu suchen ist. Reminiszenzen an Botticelli und Mantegna klingen wieder. De Chirico beginnt am konsequentesten mit streng struktiven Kompositionen, die in ihrer Bizarrheit nicht einer gewissen großzügigen Maltechnik entbehren; aber er landet bei Bildnissen, die nichts mehr damit zu tun haben und die das bedeutende Malertalent de Chiricos in ganz neuem Lichte erscheinen lassen. Carrás übertriebene Zentralperspektive, an Gliederpuppen und stereometrischen Figuren geübt, läuft in zarten Landschaftsbildchen aus. Morandi gibt feine und zarte Stilleben, die in den Ölbildern manchmal gar zu zerblasen, in den Aquarellen hingegen apart wirken. Was wollen diese Künstler, wo steuern sie hin? Diese Ausstellung gibt hierüber keinen Aufschluß. Aber vielleicht werden wir diesen Künstlern in einigen Jahren, wenn sie festen Boden unter den Füßen gefaßt haben, wieder begegnen, und dann wollen wir sehen, was sie erreicht haben. —

Bleibt uns noch über eine Ausstellung heimischer Künstler zu berichten, da die Berliner Sezession wieder ihre Tore geöffnet hat, diesmal allerdings nur, um einen Teil ihrer Mitglieder zu Worte kommen zu lassen. Die jüngeren haben sich zu einer Sonderausstellung zusammengetan, wodurch das Aussehen dieser Ausstellung wohl einheitlicher wirkt, das Gesamtniveau aber doch auf eine recht bedenklich niedere Stufe herabgedrückt wird. Die Jungen von gestern treten hier mit der Gebärde der Senioren auf. Unsere Zeit ist gewiß sehr schnellebig geworden, aber dieses Tempo einer überstürzenden Einwertung hat doch etwas arg Gefährliches an sich. Heckendorf, Krauskopf und Kohlhoff haben sich in das zweite Kabinett zurückgezogen und führen dort ihre bereits in einer stereotypen Manier stagnierten Werke vor. Willy Jaeckel, der einen ganzen Raum mit riesigen Radierungen zur Schöpfungsgeschichte füllt, wird immer mystischer und gedankenschwerer. Deierling und Fritsch arbeiten mit lustiger Farbigkeit. Den großen Mittelsaal füllen die Jüngsten: es ist ein wildes Toben und Brausen, ein sich Überbietenwollen an Bizarrem und Exzentrischem, viel Ungegorenes und Unreifes und endigt schließlich bei Monstrositäten, wie sie der Dresdner Dix in seinen halb gemalten, halb geklebten Schauerkompositionen zeigt, die doch nichts mehr mit Kunst in dem Sinne zu tun haben, wie er an einer Stätte gepflegt werden sollte, die ein Lovis Corinth mit seinem Namen sanktioniert.

Neben den drei großen Kunstveranstaltungen, die hier eingehend besprochen sind, mögen noch einige andere wenigstens kurz erwähnt werden. Zunächst waren für einige Tage die nunmehr unter dem Hammer befindlichen Sammlungen Davidsohn und Busch ausgestellt. Die gewählten Blätter der Sammlung Davidsohn, besonders die herrlichen Rembrandts, lagen bei Amsler & Ruthardt aus, während die köstliche Sammlung Busch bei Paul Cassirer zu sehen war. Hier konnte man neben Dürer- und Rembrandtblättern illustrierte Manuskripte des 12.—18. Jahrhunderts bewundern, unter denen ein Rosenroman aus dem 14. Jahrhundert, das Stundenbuch der Catharina von Armagnac (1485), eine flämische Fibel aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts und zahlreiche Einzelminiaturen des 12.—14. Jahrhunderts hervortraten. Diese Schätze werden nun in diesen Tagen in alle Winde zerstreut und zum großen Teil wohl für Deutschland verloren sein.

Wir kehren von diesen Offenbarungen einer

vergangenen Kunst zu den Bestrebungen unserer Tage zurück und konstatieren hier manchen guten Willen, viel Arbeitsaufwand, aber wenig positiven Erfolg trotz unverkennbarer Veranlagung. Moriz Stelzer zeigt in dem Kunstladen von Twardy, Potsdamer Str. 12, einige ältere Arbeiten, die sein starkes dekoratives Talent dokumentieren. Etwas problematischer, letzten Endes aber denselben Zielen zusteuernd, erscheint Hans Braß, der bei Alfred Heller in Charlottenburg ausstellt. Ernesto de Fiori, der den Salon Gurlitt mit Plastiken und Entwürfen füllt, würde uns mit weniger genügen; er ist kein so großes Talent, als daß diese sich immer wiederholenden Versuche der Körperdurchbildung interessieren könnten. Im „Sturm" zeigt Kurt Schwitters seine „Merz-Bilder", die allerhand Material, wie Gitter und Spiralen, aufweisen. Warum und wieso man derartige dekorative Kaprizen mit dem Namen Bilder bezeichnet, ist mir nicht recht klar, da doch — bis auf den Rahmen — alles negiert ist, was eigentlich zur Herstellung eines Bildes gehört. Der im Kriege fern der Heimat verstorbene Dichter Dauthendey hat sich auch mit dem Pinsel als fein empfindender Lyriker bewährt; seine im Graphischen Kabinett ausgestellten Aquarelle sind beachtenswerte Leistungen, die weit über dilettantische Versuche hinausgehen.

K. S.

In der großen Kunstausstellung am Lehrter Bahnhof, die am 14. Mai eröffnet wird und bis Ende September dauern soll, werden dieses Mal sämtliche Berliner Künstlergruppen vertreten sein. Außer der November-Gruppe, die schon im vorigen Jahr an der gleichen Stelle ihr Recht behauptete, wird auch der Bund deutscher Architekten unter eigener Jury in mehreren Räumen ausstellen und ferner die Freie Sezession, die, wie bekannt, durch den Verkauf ihres Hauses am Kurfürstendamm obdachlos geworden ist.

Münchner Ausstellungen

Mense, Schrimpf, Davringhausen, Parzinger bei Goltz | Deutsche Zeichner des 19. Jahrhunderts | Der Kunsthort.

Hans Goltz hat kürzlich seine 68. Ausstellung eröffnet. Bevor man in die Säle mit neuer Kunst kommt, muß man zwei Räume mit Reproduktionen nach klassischen Kunstwerken passieren. Aber siehe: der Übergang vom Ehedem zum Heute fällt uns diesmal gar nicht zu schwer. Denn die Jüngsten haben sich — fast möchte man sagen über Nacht — mit klassischen Stiltendenzen angefreundet. Siehe Schrimpf, Mense, Davringhausen und den homo novus namens Parzinger.

Mense scheint bei den altdeutschen und altniederländischen Meistern in die Lehre gegangen zu sein. Auf Lukas Cranach weist das Gewächs seines kleinen weiblichen Aktes zurück: mit den starken Buckelungen des Körpers, der gotischen Windung, dem Abheben des rosigen Inkarnats von dunkler Folie. Reminiszenzen an noch frühere Vorbilder ruft die „Grablegung" wach. Das „Porträt des Abtes" ist frei von allzu deutlichen Archaismen, ist schon persönliche Synthese aus Mense und Kölner Museum. „C'est qui nous manque, c'est la patience" hat einmal ein moderner Künstler in einem Pariser Herbstsalon geklagt. Gott sei Dank: man scheint die Geduld der alten Meister wiedergefunden zu haben. Man sehe sich einmal die bis ins Letzte durchgearbeiteten Asketenhände des Abtes an! Man hat lange genug nur an die große Form gedacht: es ist Zeit, wieder auch an die kleine Form zu denken!

Die nazarenerhaften Bilder und Aquarelle Schrimpfs sind Ergebnisse einer längeren kontinuierlich verlaufenen Entwicklung dieses durch Marc hindurchgegangenen Künstlers. Er wird immer stiller und einfältiger, immer klarer und harmonischer. Dieser ehemalige Bäckergeselle — dieser Idylliker des Proletarierlebens — hat von allen jungen Künstlern das entwickeltste Empfinden für die Schönheit des ruhig schwingenden Konturs, aber sein Empfinden ist ganz ursprünglich, ganz naiv, frei von Akademie und Museumskult. Seine Farbenskala ist sehr klein, aber dafür sind seine Rots und Blaus von leuchtender Intensität.

Davringhausen wirkt neben Mense und Schrimpf morbider, interessanter im großstädtischen Sinne. Die drei von ihm ausgestellten Bilder möchte man nicht einer Entwicklungsstufe zuordnen. Das grauviolette Porträt des morosen Herrn repräsentiert die früheste Phase. Der „Jesusknabe" links davon — eine Orgie süßer Farben — setzt eine spätere (sehr bedenkliche) Richtung im Schaffen Davringhausens fort. Das Porträt rechts — ein Industriekondottiere à la Stinnes — sagt mir, daß Davringhausen in Berlin viel mit Grosz verkehrt haben muß. (Schade übrigens, daß Grosz keines seiner neuen „Sportbilder" eingesandt hat — zur Komplettierung dieser sehr instruktiven Kollektion.)

Parzinger, ein unbedingt begabter junger Mann, bedient sich geläufig der neuesten Italianismen. (Ein Beitrag zu der nicht seltenen Erscheinung der Stilübertragung durch Kunstzeitschriften.) Er hat fabelhaft viel Geschmack, vor dem er sich ein wenig in acht nehmen möge.

Flatow & Priemer

Antiquitäten
Kunst-Möbel eigener Fabrik
Innen-Architektur
Gegründet 1836

Telefon:
Nollendorf 2920-22

Berlin W 10
Viktoriastraße 29

GALERIE HELBING · MÜNCHEN
Wagmüllerstraße 15

Moderne Gemälde
aus verschiedenem Besitz
VERSTEIGERUNG: Mitte Mai 1921. Katalog mit etwa 25 Abbild.-Seiten. Preis M. 20.—

*

Sammlung Leo Lehmann †, Frankfurt a. M.
Ostasiatisches Kunstgewerbe
VERSTEIGERUNG: Ende Mai 1921. Katalog mit etwa 8 Abbildungsseiten. Preis M. 12.—

*

Kostüm-Slg. Prof. Carl Seiler †, München
vorwiegend Kostüme des 18. Jahrhunderts; ferner
Antiquitäten :: Kunst- und Einrichtungsgegenstände
Alte Gemälde aus verschiedenem Besitz
VERSTEIGERUNG: Ende Mai 1921. Katalog mit etwa 6 Abbildungsseiten. Preis M. 6.—

DR. FRITZ GOLDSCHMIDT
DR. VICTOR WALLERSTEIN

GEMÄLDE :: SKULPTUREN :: BRONZEN

BERLIN W35

SCHÖNEBERGER UFER 36A
PRIVATSTRASSE, HOCHPARTERRE

C**

Gemälde alter Meister

Kupferstiche des 18. Jahrh.
Handzeichnungen

F. P. Meusel
Ankauf · Verkauf

Dresden-A.

Ausstellung:
Walpurgisstraße 10, part.

Graphisches Kabinett
MARIA KUNDE
HAMBURG
Ernst-Merckstr. 9
(Bieberhaus)

Kunde

Große Auswahl moderner Graphik
Impressionisten :: Expressionisten
Kunstliteratur

Galerie von Garvens
Hannover ◇ Jägerstr. 12 a

Neuerwerbungen
1920-1921
(Gemälde - Graphik)

▽

Gedächtnis-Ausstellung
Irmgard Halmhuber

Große Ausstellung
▽

NEUE GALERIE
Schönemann & Lampl
MÜNCHEN
Residenzstraße
Nr. 25

Gemälde allererster Meister

Diese Repräsentanten der jüngsten Generation — Überwinder des eigentlichen Expressionismus — haben bei allen individuellen Verschiedenheiten etliches gemeinsam: 1. Die Maltechnik. Man verreibt, man lasiert, man verpönt den sichtbaren individuellen Pinselstrich. 2. Die Eindeutigkeit der Formengebung im Anschluß an die Naturform. Ein neuer Naturalismus — um es grob auszudrücken. 3. Die Vorliebe für perspektivische Raumgestaltung. La divina perspettiva! (Sogar Klee setzt sich wieder — wenn auch auf ganz subjektive Weise — mit perspektivischen Problemen auseinander, wie ein Aquarell der Ausstellung beweist.) Evviva Italia! Evviva Paolo Uccello!

* * *

Wenn Caspari heute deutsche Zeichner des 19. Jahrhunderts ausstellt — Rottmann, Feuerbach, Thoma usw. — leider nur spärliche Beispiele und diese nicht von erster Qualität — so kommt er damit nur jener künstlerischen Zeitstimmung entgegen, über die uns die Goltz-Ausstellung so interessante Aufschlüsse zu geben vermag.

* * *

Man beginnt übrigens allerorten die deutschen Zeichner des 19. Jahrhunderts — von den Nazarenern bis auf Hans Thoma — neu zu entdecken. Diese nationale terra incognita aufzuschließen, wird auch eine der Hauptaufgaben der soeben in München gegründeten „Gesellschaft für zeichnende Künste" sein, deren Präsidium Generaldirektor Dr. Dörnhöffer (München), Direktor Dr. Weigmann (München), Direktor Dr. Stork (Karlsruhe), Prof. Dr. Tietze (Wien) und Adolf Schinnerer (München) angehören. (Die geschäftliche Vertretung übernahm der O. C. Recht-Verlag, München.) Was sich da gebildet hat, dürfte eine Art süddeutsche Phalanx sein, die hoffentlich — endlich einmal! — den friedlichen Wettstreit mit dem betriebsamen Norden aufnimmt. Geplant sind vorerst Mappenwerke mit originalgetreuen Faksimilereproduktionen und kunstwissenschaftliche Buchpublikationen. Die erste Mappe wird die „Handzeichnungen des Mathias Grünewald" (Herausgeber Dr. W. Stork) enthalten. Als erste Buchpublikation erscheint eine Arbeit Dr. Curjels über „Baldung Grien". Die ästhetisch orientierte Marées-Gesellschaft und die auf kunstwissenschaftlicher Basis aufgebaute „Gesellschaft für zeichnende Künste" können einander in fruchtbringender Weise ergänzen.

* * *

Etwas après le deluge wurde in München eine Institution ins Leben gerufen, die unter dem Namen „Münchner Kunsthort" den durch die Haussewogen des Kunsthandels (übrigens tempi passati!) bedrohten Privatbesitz in Schutz nehmen will. Diese Schutzorganisation bezweckt zweierlei: 1. die Durchführung eines Verkaufes, der eine Übervorteilung des zur Veräußerung seines Kunstbesitzes gezwungenen hintanhält, durch Einhaltung eines den Schätzungswert entsprechenden Mindestpreises: also Verkaufsvermittlung ohne Händlerprofit. 2. Die Erhaltung von künstlerischem Familienbesitz durch Darlehen auf Kunstwerke.

Am 15. April hat der „Kunsthort" im Saal der Akademie der Wissenschaften feierlich eine Ausstellung eröffnet, die fortan dem allgemeinen Besuch als ständige Verkaufsausstellung offenstehen wird. Der gut belichtete, in drei Abteilungen gegliederte Saal stellt hauptsächlich kunstgewerbliche Objekte (Möbel, Gläser, Uhren, Keramik usw.) zur Schau. Museumsstücke finden sich nicht darunter, aber im allgemeinen ist das Niveau anständigen Mittelgutes gewahrt. Am wertvollsten sind die Schränke und ein aus Teilen verschiedener Provenienz zusammengesetzter Flügelaltar mit guter spätgotischer Schnitzarbeit. Was an Gemälden zusammenkam, darf nur bescheidenes Interesse beanspruchen. Dagegen ist die Sammlung antiker Teppiche in einem Nebenraum eingehenderer Beachtung wert.

Die Animosität des regulären Kunsthandels gegen dieses gemeinnützige Institut erscheint mir recht kindisch. Es gibt ja für den Kunsthandel eine sehr einfache und probate Kampfmethode gegen den „Kunsthort", die beiden Teilen recht sein kann; Berliner Händler haben sie auch schon herausgefunden. Sie besteht darin, daß sich der Kunsthandel die Rosinen aus dem Sammelgut des Kunsthortes herausklaubt. Leopold Zahn.

Ausstellungen in Frankfurt

Beckmann im Kunstverein | Kirchner bei Schames | Ostasien auf der Kunstmesse.

Max Beckmann bietet, wie immer, wenn er in die Öffentlichkeit tritt, ein höher gezwungenes Werk, eine Vertiefung seiner früheren Arbeiten, das Resultat einer folgerichtigen Entwicklung von mehreren Jahren. Wieder wirken die neuen Bilder, die dieses Mal I. B. Neumann aus Berlin und das Zinglersche Kabinett im Frankfurter Kunstverein zeigen, auf den ersten Blick wie ein Schlag, fast wie Bluff, wie die Harlekinade der Zeit. Aber man erkennt bald, daß die rasche Sensation mit sehr ernsten Mitteln erobert ist. Es steckt in der Spannung dieser zusammengerissenen Formen, in den spröden Farben, in den gehemmten, in sich divergierenden Bewegungen eine ungeheuere Verdichtung, ein unbesiegbarer Wille, die Auslese des stärksten Stil-

ausdrucks. Man vergegenwärtige sich, daß Beckmann durch das Erlebnis des Impressionismus hindurchgegangen ist, daß er den Reiz der farbigen Valeurs, die Lust an der malerischen Materie erfahren hat, daß es Umkehr und Askese ist, wenn er jetzt zum Bekenntnis des linearen Umrisses zurückkehrt, sein ganzes Wissen um die Farbe in primitive Koloristik umsetzt. Die Sprache dieser Bilder, deren Formung aus altmeisterlicher Bildanschauung gespeist ist, scheint von einer Persönlichkeit von großem Ausmaß durch artistisches Raffinement und robuste Genialität wie in einem Kreis zurück zum Volk zu führen. Diese Bilder, die nur einer engen Gemeinde von Kunstgenießern in der Subtilität ihrer malerischen Qualität erfühlbar sind, könnten die Masse ergreifen gleich Jahrmarkt und Moritat. Des Proletariers aufdrängender Haß fände darin die brutale Absolutheit seiner moralischen Wertung.

Die früheren Werke, die damals eine äußerste Kraftleistung zu bedeuten schienen, wirken schwach neben den letzten Bildern. „Traum" ist eine Ornamentik von tönender Leblosigkeit. Wie in einem übergroßen Stilleben ist Gegenstand an Gegenstand gebunden und zueinander in Beziehung gesetzt. Alles Organische ist in diesem Bild verfachlicht und in Gleichklang mit den unorganischen Objekten gebracht, auch in der Farbe, die ohne Akzentuierung des Lebendigen aufgeteilt ist. In dem „Frauenbad" ist hohnvoll erkannte, menschliche Kümmerlichkeit zur Bildkomposition zusammengehämmert. Intuitiv erhöht scheint die Darstellung durch die Frauengestalt auf der Schaukel, die wie in sinnlos idiotischer Glückseligkeit über dem Ganzen schwebt und das Bild des Elends zusammenfaßt. In „Fastnacht 1920" ist der Aschermittwoch im Gewoge der äußeren Lustigkeit, Müdigkeit und Angst ist allen Zipfeln und Lappen der Maskerade.

Das ganze graphische Werk des Künstlers ist ausgestellt. Von den noch impressionistischen, objektiven, malerischen, oft sehr fein abgewogenen Radierungen über die drastischen Blätter aus der Kriegssphäre hinweg bis zu den Aquarellen und Radierungen von 1917—18 mit biblischen Themen in expressionistischer Fassung. In dem neuesten Werk von zehn Lithographien, „Die Hölle" von 1918/19 wirkt „Der Hunger" durch stärkste Stimmung, während die illustrative Absicht der andern Blätter den künstlerischen Eindruck beeinträchtigt.

Beckmanns Schaffen erscheint in der bildenden Kunst wie die Parallele zum literarischen Werke Fritz von Unruhs. Hier wie dort die Disziplin und Starrnackigkeit des norddeutschen (preußischen) Menschen, hier wie dort ein großer, gewaltsam formender Wille, der den Stoff sich unterwirft und bemeistert, aber auch in der eisernen Zucht des Ich die flutende Produktivität der künstlerischen Persönlichkeit oft hemmt und zerstört.

Eine Kirchner-Ausstellung bei Schames ist wie das jenseitige Ufer der Kunst. Kirchners Gemälde sind, da er heute fast nichts mehr malt, meist in festen Händen. So enthält die Ausstellung neben schwächeren nur drei oder vier vollendete Bilder, drei oder vier Werke, die, ohne Zutun des verstandlichen Willens, aus der schöpferischen Intuition zu entstammen scheinen. Sie sind nicht das, was man stark nennt im gebräuchlichen Sinne. Sie sind vollkommen in der Unmittelbarkeit der farbigen Eingebung, in dem elementaren Schwung der Bildführung.

In dem größten Werke der Ausstellung, „Frauen am Bahnhof", reizt delikateste Farbigkeit, berauscht der Pomp der Gestaltung, stört aber ein fühlbares Schwanken zwischen perspektivischer und flächenhafter Darstellung. Ein ganz geschlossenes Werk, ein frei gegebener Natureindruck von wärmster Empfindung ist das schlicht geformte „Braune Akte am Stein". In einem dritten Bilde, „Sängerin im Musikzimmer", bieten zwei weibliche Gestalten, Sängerin und Lauschende, die im Raum zusammengebannt sind, sinnliche Schönheit farbiger Malerei und visionäre Erscheinung zugleich. „Frau mit Lorgnon und Federhut" ist von reicher und herber Pracht. Wenn man trauernd fühlt, daß Kirchners Krankheit hemmend und schwächend auf die Durchführung der genialen Bildidee wirkt, dankt ihr der Künstler vielleicht die Sensitivität des Farbengefühls, die Ehrlichkeit und Notwendigkeit seiner bildnerischen Sprache.

Die von Dr. Lübbecke sorgfältig zusammengebrachte Schau sonst nur zerstreut zu findender asiatischer Arbeiten ist vielfach interessant. Nicht nur durch den hier wieder erbrachten Beweis, daß der Trieb zur bildenden Kunst sich in der ganzen Welt in einer überall verständlichen Gesetzmäßigkeit durch harmonische Gruppierung, den Aufbau der Raumteile, äußert, daß sich dabei charakteristische Eigentümlichkeiten einer Rasse, philosophische und soziologische Beziehungen der Menschen geheimnisvoll und wesenhaft aussprechen, sondern auch weil in solcher Sicht über die völkischen Abgrenzungen hinaus die Strömungen der Stile, wie sie über Meere und Länder hinweg von Westen nach Osten und von Osten nach Westen spielen, überraschend sichtbar werden. Man glaubt, in der Ausstellung den Beweis für Fenollosas Aufteilungsschema zu finden, das die bewohnte Erde in zwei Kunstkreise zerlegt. Beide Hemisphären, der Halbkreis, der von Afrika über

das südliche Europa über Persien bis nach Indien und seine Kulturkolonien zu schlagen ist und der pazifische Kreis, der über die Südsee bis nach Peru, Zentralamerika, Mexiko und Alaska überzugreifen scheint, berühren sich in der chinesischen Kultur.

In der Ausstellung ist chinesische Bronzekunst aus der Shang- und Choudynastie, die dem pazifischen Kulturkreis angehören, nicht vertreten. Aber ein Kriegsgott, eine glasierte Configur aus der Hanzeit (100 n. Chr.) wirkt auf uns mit der Schauerlichkeit und naiv bizarren Drastik primitiv ozeanischer Gebärde, während zwei Tempelwächter aus derselben Kultur schon die Geschlossenheit und dynamische Spannung der chinesischen Eigenart haben, andere Kleinplastiken, Pferde und Figürchen aus Grabbeigaben aus der Tangzeit, beseelten Realismus, und die Reiterfiguren derselben Periode schon augenscheinlich die Lust am Spiel mit dem Material und der Form zeigen. Eine Gartenplastik aus dem 18. Jahrhundert schließlich, eine gleichsam in farbigen Wellen sich biegende Frauenfigur in vielfältiger raffinierter und zugleich klarer Farbigkeit steht dem Gefühlskreis des europäischen Rokoko so nahe, daß man die Begeisterung nachfühlen kann, mit der man in der „Chinoiserie" des 18. Jahrhunderts östliche Exotik verarbeitet hat.

Die in dem repräsentativen Kurfürstensaal ausgestellten großen Steinskulpturen, die der verdienstvolle Direktor Swarzenski für das Frankfurter Liebighaus erworben hat, Arbeiten aus der Tang- und Sungperiode, stehen in stärkstem Zusammenhang mit der durch den Buddhismus überkommenen westlichen Kultur. Den evidentesten Ausdruck chinesischer Art bietet ein Lohan aus bemaltem Marmor in bewegter Andacht. Ein in der traditionellen Haltung auf der Lotosblmue sitzender Buddha ist von edlem Kontrast durch die Lebhaftigkeit im Linienrhythmus des Torsos zu der unendlich herben Ruhe des Kopfes. Ein Buddhakopf aus Granit von grandioser Geschlossenheit verrät indischen Einfluß (wohl der hellenistisch gefärbten Gaudharaepoche).

Als das schönste japanische Werk erscheint die Holzskulptur eines Buddha, die bei aller Bestimmtheit und allem Ernst der Form von warmer Anmut ist. Aus vielen späteren Figuren sei nur ein reicher, sitzender Buddha aus lackvergoldetem Holz und ein barock derber Glücksgott aus Bizen-Steinzeug (18. Jahrh.) erwähnt.

Der andere Weg führt direkt von Indien nach Java. In den Originalabgüssen nach den Reliefs des Shivatempels zu Prambanan (9.—11. Jahrh. n. Chr.) zeigt sich die westliche, schon ermüdete indische Kunstform erfrischt, dramatisiert gleichsam durch den barbarisch pazifischen Kunsttrieb, mit dem sie hier auf Java zusammentraf. Die Darstellungen sind die bekannten typisch indischen aus dem Leben Shiwas in besonders lebendiger Ursprünglichkeit, die wie Eingebungen des Moments anmuten. Der Typus eines kleinen, im Bronzering tanzenden Figürchens (Urbild mag der indische „tanzende Shiwa" sein) findet sich in den Ruinenfeldern Mittel-Javas und in ganz ähnlicher Zeichnung in der Ausstellung als chinesische Arbeit. Aus indischen Kulturgebieten sind stehende Buddhas aus Siam in der bekannten, starr dekorativen Haltung, die für siamesische Plastik charakteristisch ist.

Als früheste chinesische Malerei (die alten Werke sind sehr selten) befinden sich Fragmente von Wandplatten aus Oyzil bei Kutscha (Chines. Turkestan, etwa aus dem 6.—7. Jahrh. n. Chr.) in der Schau. Ein Pferdebild auf Seide hat das frühe Datum 1294. Aus dem Jahre 1470 stammt eine Malerei auf Papier von Cheng-Chu-Tu-Chi, „Alter Mann mit Knabe und Kranich", die in der Zusammenraffung des Wesentlichen wie europäischer Impressionismus wirkt. Ein Triptychon mit derselben Macht der Linienführung, das in seiner Mitte den verehrten, oft dargestellten buddhistischen Patriarch Dharma zeigt (aus dem 15.—16. Jahrh.), ist aus Japan, aber von chinesischer Provenienz. Die Pferdemalerei der Mingzeit, die die frühe, großartige Tierbildtradition aufnimmt, ist in einem unmittelbar empfundenen „Scheckigen Pferd" vertreten.

Unter den japanischen Holzschnitten ragen die Blätter von Sharaku hervor. Man fühlt, wie diese gespannte Dramatik der Zeichnung, die die Darstellung auf die einfachste Formel reduziert hat und die Verbindung weichster Modellierung mit subtiler Farbenabgewogenheit die französischen Ästhetiker des 19. Jahrhunderts berücken konnte (genannt sei vor allem „Kumajuhangora als Ronin" in silbergrauem Gewande). Holzschnitte von Toyokuni I. und von Hokusai und ein lebendiges Tuschblatt des letzteren Künstlers, dann eine merkwürdige Theaterdarstellung von Sunsho, „Ein Skelett erschreckt ein Mädchen", die ohne Berührung mit europäischer Weltanschauung kaum denkbar ist, seien unter der reichen Anzahl von Holzschnitten chinesischer und japanischer Kunst genannt.

Auf die Menge der in Vitrinen aufgestellten Gebrauchsgegenstände, die Lack- und Metallarbeiten, die Schwertgriffe von großartiger Werkgerechtigkeit und Schönheit, auf die Textilarbeiten, die edelfarbigen Teppiche, die Wände und Fußböden schmücken, näher einzugehen ist im engen Rahmen dieser Besprechung unmög-

lich. Die Keramik ist durch eine Vitrine mit Korea-Töpfereien, schimmernden Figuren aus Blanc de Chine und China-Vasen und -Tellern mit dekorativ reichem Farbendekor ausgezeichnet.

Sascha Schwabacher.

New Yorker Ausstellungen

Die „Unabhängigen" im Waldorf Astoria | Archipenko und die Sturmkünstler | Pamela Bianco | Der Tscheche Mucha | Schweizer Kunst | Die alten Spanier | Der Italiener Faggi | Der Deutsche Winold Reiss.

Wie gewöhnlich hat die Ausstellung der juryfreien Unabhängigen Künstler auf dem Dachgarten des Waldorf Astoriahotels wieder das weiteste Interesse hervorgerufen, und ihr Eröffnungsabend — hier sieht man ja meist Ausstellungen bei künstlichem Licht — wurde zu einer Art Vereinigungsfeier aller derer, die in der Welt der Kunst und Künstler mittun oder doch wenigstens mitreden wollen. Wieder waren die Gemälde in kleinen Kabinetten dem Alphabet nach aufgehängt, und wer den nötigen Obulus entrichtet hatte, konnte zwei seiner Bilder gehängt sehen. Etwas Uneinheitlicheres als diese Schau kann man sich nicht denken; nicht bloß völliges Nichtkönnen drängt sich ein, sondern Tendenzen alter nnd neuer Zeit kämpfen, oft schreiend gegeneinander an. Wie ein stiller und doch beredter Zeuge, daß „wir Wilden doch bessere Menschen sind", hängt in einem der Kabinette eine Kollektion von Werken der Indianer aus dem Südwest der Staaten: Darstellungen zeremonieller Tänze meistens. Diese kleinen Bilder stammen deutlich aus einer alten sicheren Tradition, technisch wie geistig, und wirken so wie ein ruhender Pol in der Flucht sich bekämpfender Gesichte ringsum. Dabei spricht volles Leben aus ihnen und eine große, schöne Hingabe, ja ein Aufgehen in der Aufgabe. Modernste Tendenzen kommen in der Ausstellung auch zu Wort, und es ist erfreulich zu melden, daß die Akademie in Philadelphia gerade die Vertreter dieser Tendenzen nun aufgefordert hat, in ihren Räumen eine Ausstellung modernster Werke zu veranstalten, damit sich das Publikum über sie klar werden könne. Das hat man wohl zumeist dem rührigen Künstler und Kunstgelehrten Walter Pach zu danken, der sich der Sache der modernen Kunst in Amerika mit so großem Eifer und innerer Überzeugung annimmt.

Die Société Anonyme führt sehr glücklich in ihrer Pionierarbeit für die modernste Kunst fort und brachte jüngst erstmals Arbeiten Archipenkos in New York zur Schau, und zwar aus früheren wie auch den letzten Jahren. Sie hat damit auf lange hinaus Stoff zu Kontroversen geboten, ebenso mit ihrer neuesten Gabe, der Ausstellung von Künstlern, die der Berliner „Sturm" bekannt gemacht hat, wie Campendonk, Paul Klee, Kurt Schwitters u. a.

Großes Aufsehen errang auch die Ausstellung von Werken der 14jährigen Pamela Bianco in den Anderson Galleries. Dieses erstaunlich begabte Mädchen hat sich schon früher in England einen Namen gemacht. Ihr eignet sowohl scharfe, das Charakteristische unfehlbar treffende Beobachtungsgabe (die ihr aber auch gefährlich werden kann) wie die Fähigkeit der Einfühlung und daraus sich ergebender Neugestaltung, die es ihr z. B. ermöglicht, in wenigen kühnen, von innerem Leben getragenen Linien ein Tier in seiner Eigenart zu umreißen. Allerlei Einflüsse, fast komisch für dieses Kind, von Beardsley z. B., schieben sich zwischen ihre eigenen Visionen; die Stärke ihres Talentes tut sich aber immer wieder in der Befreiung von ihnen kund, in dem Wiederfinden ursprünglichen Sehens und Fühlens, so daß man ihr wohl eine Zukunft voraussagen darf, wenn ihre Entwicklung ungestört bleibt.

Im Brooklyn Museum werden jetzt vielfach Ausstellungen veranstaltet, die weites Interesse beanspruchen; freilich zum Teil wohl nicht rein künstlerischer Art. Man merkt eine tendenziöse Nebenabsicht auf Propaganda und wird verstimmt. So wurden des Tschechen Mucha riesige Wandgemälde zur Geschichte des tschechischen Volkes gezeigt, die später in Prag ihre ständige Aufstellung finden sollen. Diese prätentiösen Gebilde sind nichts als ins Ungeheure vergrößerte Illustrationen. Und was sie zeigen, ja mehr noch lehren wollen, ist der Haß gegen die deutschen Unterdrücker. Ein Professor Hrbkova entblödet sich denn auch nicht, im Katalog davon zu sprechen, wie vor alter Zeit, als die Slaven noch in Ostdeutschland saßen, dort eine fortgeschrittene Kultur geherrscht habe, die dann durch die barbarischen Deutschen vernichtet worden sei!

Auch die darauffolgende Ausstellung Schweizer Kunst schien ein nicht rein künstlerisches Motiv zu haben. Wollten sich die Schweizer etwa damit hier in freundliche Erinnerung bringen? Die Auswahl der Werke war zum größten Teil eine sehr unglückliche. Aus dem Wust von Mittelmäßigkeiten ragten hervor einige Bilder Segantinis, mehrere Böcklins, von denen der frühe „Charon" jetzt viel mehr anspricht als seine späteren Werke, und eine Serie von Hodler, dem man mit seinen „Lebensmüden" den Ehrenplatz eingeräumt hatte. Nun werden, wieder wohl zum Teil aus Propagandarücksichten, moderne Franzosen die Schweizer ablösen.

Bei Ehrich Brothers, deren Spezialität altspanische Kunst ist, gab es eine Ausstellung von Gemälden des Greco, darunter seine bekannte „Verspottung Christi", des Zurbaran, Velasquez (ein erstaunliches Stilleben), Ribera, Goya, des älteren Lucas u. a. Moderne spanische Gemälde lösten dann die der alten Meister ab. Was diese rührige Handlung immer wieder zusammenzubringen weiß, muß in Erstaunen setzen.

Ein wahrhaft edler Künstler ist der bisher in Chicago tätig gewesene Italiener Alfeo Faggi, dem Herr Bourgeois eine mit liebevollem Verständnis aufgebaute Ausstellung seiner Skulpturen gewidmet hat. Wie in einen stillen Tempel des Geistes tritt man ein, und vor einem rollt sich der Kreislauf des Lebens ab. Über dem ganzen scheint der indische Weise Tagore zu präsidieren, dessen Büste mit dem nach innen gerichteten Auge wie eine Buddhastatue aufgestellt ist. Kinder wachsen, schlank und hoch, empor. Ganz durchgeistigt und durchleuchtet stehen einige Köpfe von Denkern und Dichtern da, deren Essentielles allein erfaßt ist, wie Kronzeugen heiligen Lebens. Dann beginnt das große Epos des Menschenlebens, ja des Lebens überhaupt. Da ist die Gruppe „Mutter und Kind". Und dann das Ende, die „Pietà". In der mächtigen Parallelität der Gliedmaßen wird das künstlerisch ganz einfach, groß und überzeugend verwirklicht.

Der seit längeren Jahren in Amerika tätige deutsche Maler F. Winold Reiss zeigt die Früchte seiner kürzlich beendigten mehrmonatlichen Reise durch das Wunderland Mexiko. Ganz naiv gab sich Reiss den neuen Eindrücken hin. Wie ein Cranach fast packte er diese Gestalten, diese urwüchsigen und ursprünglichen Köpfe, voller Freude und Erobererlust am neuen Eigenartigen. Und dann ballten sich die vielen Eindrücke zu einem Bilde zusammen, und in einer Art Rausch schuf er Synthesen mexikanischen Lebens, Vergangenheit und Gegenwart zusammenmischend, wie sie in Wirklichkeit in diesem seltsamen Lande nebeneinander hergehen: alles dies in Pastellen von erstaunlicher Farbenstärke, kühnen Harmonien und sicher umreißenden Linien. F.

Potsdamer Kunstsommer 1921

Potsdam wird in diesem Sommer einen energischen Schritt in seiner Entwicklung als Kunststadt machen, mit einer großen deutschen Kunstausstellung, für die das Preußische Finanzministerium die Orangerie im Park von Sanssouci zur Verfügung stellte, und an die sich andere künstlerische Pläne anschließen sollen. Das Unternehmen, für das sich der Potsdamer Bürgermeister Rauscher tatkräftig einsetzt und für das als künstlerischer und organisatorischer Beirat Erich Hancke und Ferdinand Moeller gewonnen wurden, wird vom 15. Juni bis 15. September vom Potsdamer Kunstverein in Verbindung mit der Stadt veranstaltet. Nur die bedeutendsten deutschen Maler und Bildhauer der Gegenwart werden zur Beschickung aufgefordert, etwa 60 aus allen künstlerischen Lagern und aus allen Kunststädten, so daß mit etwa 200 sehr gewählten Bildern ein Querschnitt durch das deutsche Kunstschaffen zustande kommt.

Deutsche Kunst in Stuttgart

Die allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft veranstaltet vom Mai bis August im Stuttgarter Kunstgebäude am Schloßplatz eine Ausstellung, in der Gemälde, Plastik und Graphik vertreten sein werden. Die Auswahl der Werke ist einem engeren Ausschuß übertragen worden, dem u. a. für Berlin Prof. Dr. L. Dettmann und Prof. Otto H. Engel, für München Prof. Rich. Kaiser u. a. m. angehören.

Leipzig

Im Stadtgeschichtlichen Museum bringt eine Reihe von Aquarellen zwei Leipziger Maler, Karl Sprosse (1819—74) und Fr. Wilh. Heine (geb. 1845), der jetzt in Milwaukee in Amerika lebt, in Erinnerung. Das Wichtigste der Ausstellung, die ausschließlich lokalgeschichtliches Interesse hat, ist ein Album Sprosses mit den wichtigsten Neubauten der siebziger Jahre zur Feier des 25jährigen Amtsjubiläums des Bürgermeisters Koch (1874) von Leipzig. E. v. Sydow.

Durch Vermittlung des bekannten schwedischen Graphikers Gabriel Burmeister in Stockholm wird in den nächsten Monaten eine größere Ausstellung neuerer schwedischer Graphik nach Deutschland gelangen. Sie wird erstmalig im Juni im Leipziger Kunstverein gezeigt, von dem die Anregung zu dieser Ausstellung ausgegangen ist. Gefördert wurde der Plan vor allem durch die Deutsch-Schwedische Vereinigung in Leipzig und Berlin.

Wiesbaden

Im Nassauischen Kunstverein — Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst — treffen starke Gegensätze aufeinander: Böttcher mit seiner robusten Äußerungsform, die auf ein gewaltsames Erzwingen des Totaleindrucks geht, gegen Grosz, der in seiner geistreichen Art überall nur Einzelheiten herausholt, um sie mehr oder weniger drastisch zu bespiegeln, und Klee, der ganz in geometrischen Abstraktionen manöveriert; daneben Mulot kein oder noch kein Expressionist, aber schon stark von der neuen Anschauung

Daumier. Aus Les Français peints par eux-mêmes.

Versteigerung des Nachlasses J. Schoeller durch Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M., am 6./7. Mai.

berührt, in intensiver Kraft zu immer reinerem und strengerem Formwillen fortschreitend. Dann eine Reihe interessanter, von leidenschaftlichem Ringen um den Ausdruck erfüllter Plastiken von Schreiner, Eldracher und Ilse Behrens.

In dankenswerter Weise hat sich Herr Rentner Kirchhoff entschlossen, im Laufe des Jahres die wertvollen Bestände seiner graphischen Sammlung im Museum auszustellen und zunächst mit der Ausstellung des graphischen Werkes von Max Liebermann begonnen.

In der Galerie Banger sind Stilleben von Gasteiger, Leistungen von durchgebildeter Technik, sowie vorzügliche Graphiken von Erbach, Schäfer, Weihrich u. a. ausgestellt.

Im graphischen Kabinett von H. Staadt ist eine Kollektion Holzschnitte von Jakob ausgestellt. ch.

Von Künstlern und Gelehrten

Totenfeier für Osthaus

Am Sonntag Vormittag, den 10. April, fand in den feierlich geschmückten Räumen des Folkwang-Museums eine Gedenkfeier für Dr. Karl Ernst Osthaus statt. Eingeleitet durch Mozart, von Schüngeler und Schoenmaker gespielt, und durch Bach-Lieder von Eva Bruhn gesungen, sprachen — nachdem die Strophen 12—13 des zweiten Teiles des Kaushitaki Upanishad des Rigveda verlesen worden waren — der Reichskunstwart Dr. Erwin Redslob, dann Prof. Schmidt-Burg für die Technische Hochschule - Aachen, Prof. Peter Behrens für den Werkbund, Oberbürgermeister Cuno für die Stadt Hagen, Eduard Springmann für den Elberfelder Museumsverein,

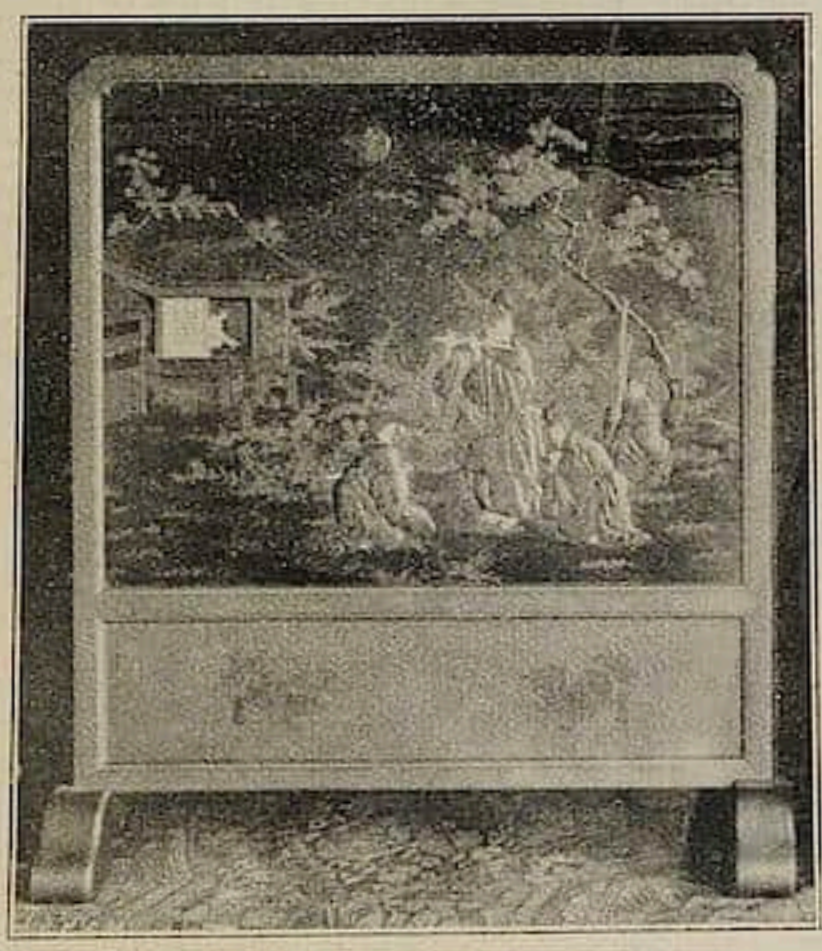
Prof. Kreis für die Architektenſchaft Düſſeldorfs ſowie Dr. Karl With als derzeitiger Leiter des Muſeums. Wie Karl Ernſt Oſthaus es ſich gewünſcht hatte, beſchloß Mozart die würdige Feier, die von dem großen Werke Karl Ernſt Oſthaus' und ſeinen vielen Taten Zeugnis ablegte, und Zeugnis auch von der großen Teilnahme an ſeinem Hinſcheiden und von dem Willen für Erhaltung und Ausbau des Folkwang ſich einzuſetzen.

* * *

Der Maler und Radierer Prof. Adolf Schinnerer in Ottershauſen wurde an die Kunſtgewerbeſchule in München berufen, wo er auf die Dauer von drei Jahren die Führung einer Klaſſe für graphiſche Techniken übernehmon ſoll. — Prof. Dr. Kurt Regling, Kuſtos am Münzkabinett der Staatlichen Muſeen in Berlin und ſeit 1907 Privatdozent für Münzkunde an der dortigen Univerſität, iſt zum Direktor des Münzkabinetts ernannt worden. — In Paris iſt der Maler Paul Hippolyte Flandrin, 64 Jahre alt, geſtorben. — Der Kuſtos beim Muſeum für Völkerkunde in Berlin, Prof. Dr. B. Ankermann, iſt zum Direktor der afrikaniſchen und ozeaniſchen Sammlungen dieſes Muſeums ernannt worden.

Neue Graphik

Im Jahre 1843 gab Moritz v. Schwind in Zürich bei J. Veith einen Almanach von Radierungen heraus, der ſeinerzeit wenig Beachtung fand. Das reizende Büchlein mit den luſtigen Verſen von Ernſt von Feuchtersleben, das faſt ganz in Vergeſſenheit geraten war, wird nun durch einen die Erſtauflage im Techniſchen weit übertreffenden Neudruck der wiedergefundenen Originalplatten zu neuem Leben erweckt. Der Münchner Verlag Franz Hanfſtaengl hat eine einmalige, ſorgfältig ausgeſtattete Auflage von 500 Exemplaren herausgegeben. Der gemütliche Biedermeierkünſtler mit ſeinem etwas ſpieleriſchen Kunſtgewerbetrieb zeigt ſich hier von ſeiner ſympathiſchſten Seite. Ein Rauch- und Trinkalmanach — „Sie wundern ſich gewiß, daß ein Menſch ſo närriſch iſt und zeichnet 40 Blätter voll dergleichen Teufelszeug“ — ſo ſchrieb er ſelbſt an Eduard Möricke. Nun, wir wundern uns nicht, aber wir freuen uns über dieſe Blättchen, die beſonders in den Pfeifenköpfen, Trinkhörnern und Arabesken erkennen laſſen, wie ſtark die „Goldſchmied-Ader“ in ihm rumorte, die ihn in frohen Mußeſtunden dieſe maleriſchen Variationen auf ein ſcherzhaftes Thema eingab.



Inkruſtierter Goldlack-Windſchirm.
Kat.-Nr. 1829. Verſteigerung der Sammlung Merlo-Köln bei Math. Lempertz-Köln am 6.—12. Mai.

Willi Geiger, Neun Lithographien zu Frank Wedekinds „Lulu“. Verlag Othmar Kern & Co. Pasing-München.

In einer geſchmackvoll und ſorgfältig ausgeſtatteten Mappe gibt Willi Geiger neun bildliche Paraphraſen zu Wedekinds „Lulu“. Es ſind keine Illuſtrationen zu der Dichtung, ſondern künſtleriſche Neuſchöpfungen, in denen Geiger durch ſeine eigenartige ſpritzige und nervöſe Technik das Viſionäre und unruhvoll Aufgepeitſchte des dramatiſchen Werkes in eindrucksvolle Schwarzweißblätter bannt. Für die vielen Freunde Wedekindſcher Kunſt wird Geigers Mappe eine willkommene und tiefſchürfende Interpretation eines kongenialen Künſtlers ſein.

„Von Corinth und über Corinth.“ Verlag E. A. Seemann. Leipzig.

Ein reizendes Bändchen, in dem die vor kurzem im gleichen Verlag erſchienenen Radierungen aus der Mappe „Bei den Corinthern“ verſchiedene farbige Initialen, ein farbiges Titelblatt und ein Blumenſtück in Fakſimile reproduziert ſind, wird von einer launigen Einleitung des Meiſters, einem Aufſatze „Wie ich das Radieren lernte“ und einer Plauderei von Wilhelm Hauſenſtein über Corinth als Graphiker begleitet. Die Ausſtattung des Büchleins verdient beſonders hervorgehoben zu werden, denn die Reproduktionen, im Offettdruck von der Spamerſchen Druckerei hergeſtellt,

sind Meisterleistungen, die sich so sehr den Originalen nähern wie es bisher nur die Publikationen der Marées-Gesellschaft zustande gebracht haben. Die farbigen Blätter entbehren nichts von der Frische des Originals; die Radierungen allerdings erscheinen im Strich etwas zu weich. Es wäre auch besser gewesen, wenn die Bleistiftunterschriften der Originalbläter weggelassen worden wären. Und schließlich würde ich die Seitenzahlen auf den ganzseitigen Tafeln gerne missen, da sie den Gesamteindruck etwas beeinträchtigen. Der Verlag darf aber auf dieses bibliophile Kleinod stolz sein, denn es stellt eine Höchstleistung unserer Buchkunst dar. K. Sch.

Der Leipziger Verleger Friedrich Dehne hat dem Leipziger städtischen Museum sämtliche in seinem Verlage erschienenen graphischen Mappenwerke und Einzelblätter — eine stattliche Menge, die jetzt in dem großen Saale links vom Eingange ausgestellt ist — schenkungsweise überlassen. Die hochherzige Spende ist in dieser Zeit finanzieller Nöte, da die Museen kaum mehr in der Lage sind, größere Erwerbungen zu machen, freudig zu begrüßen und zur Nachahmung zu empfehlen. Den Künstlern sowie dem größeren Publikum als auch dem Ansehen unserer Museen kann auf diese Weise der ehrenhafteste und wertvollste Dienst geleistet werden.

Bruno Goldschmitt, Aus den Bergen. Verlag Dr. Julius Schröder. München.

Sechs Steinzeichnungen von außerordentlich großem Format, Blätter, die sich in der Auffassung an Zeichnungen der deutschen Meister, wie Altdorfer, Huber und Hirschvogel, anschließen! Diese Lithographien haben wohl Pathos der Naturanschauung, sie sind aber ungleich in der kompositionellen Fügung und in der graphischen Behandlung. S. Sch.

Der Kunstmarkt

Vom amerikanischen Kunstmarkt

Während der Februar noch eine Reihe von recht bedeutenden Versteigerungen gebracht hatte, fielen dieselben im März sehr ab, und der April ist ein mehr als ruhiger Monat geworden. Ja, es sieht so aus, als ob die eigentliche Saison schon vorüber sei, denn kaum irgendeine Auktion von größerer Bedeutung wird mehr angezeigt. Das muß wohl zum größten Teil an der überaus traurigen Kunstmarktlage liegen, die noch immer schlechter geworden ist. Offenbar haben die Eigentümer von Sammlungen eingesehen, daß unter den heutigen Verhältnissen keine auch nur brauchbaren Preise, namentlich für Gemälde und Wandteppiche, zu erzielen sind, zum guten Teil weil die Händler sich nolens volens fast gänzlich vom Kauf zurückgezogen haben, und so wird nur noch auf den Markt geworfen, was aus irgendwelchen Gründen umgehend verkauft werden muß, oder was seiner Natur nach, auf Abnahme auch bei einem breiteren Publikum immerhin rechnen kann. Hierher gehören alte Möbel und andere kunstgewerbliche Dinge, die denn auch dieses Mal, charakteristischerweise, zum größten Teil aus Lagern von Händlern stammten, die auf diese Weise Käufer anzustacheln hofften (eine ganz richtige Spekulation!), um dadurch das so nötige Bargeld in die Hand zu bekommen.

So hat die üble Lage denn nun auch den Auktionsmarkt erreicht, und fast könnte man von einem temporären Zusammenbruch des gesamten amerikanischen Kunsthandels reden, über den ganz vereinzelte Fälle von Riesenankäufen wie die zwei jüngsten des Hauses Duveen: der Pariser Rembrandt, „Die alte Frau mit Augenglas", aus der Leboeuf Montgermont-Sammlung um, wie es heißt, mehr als zwei Millionen Francs, und die des Berliner Simonschen Tizianporträts des Giorgio Cornaro um £ 300000 (bei beiden Bildern vermochten die Käufer die Ausfuhrschwierigkeiten irgendwie zu überwinden!) nicht hinwegtäuschen können. Ja, es ist soweit gekommen, daß man jetzt in hiesigen Kunsthändlerkreisen schon die Frage ventiliert, ob man nicht der nach Einnahmen gierigen Regierung vorschlagen solle, sie möge die Verkaufssteuer von 10%, die den Handel schwer belastet, aufheben und an ihrer Stelle einen Einfuhrzoll auch auf alte Kunstwerke von wenigstens 10% erheben. Ein solcher Zoll hat schon des öftern gedroht, und der Kunsthandel war ganz natürlicherweise stets sehr gegen ihn gewesen. Aber Zeiten ändern sich und jetzt glaubt man in einigen seiner Kreise gar sein Heil von eben solch einem Zoll erwarten zu können, denn er werde die „illegitime" (!) auswärtige Konkurrenz fernzuhalten vermögen! Amerika hat ja allerdings schon mehr an Kunstschätzen aller Art als es selber gebrauchen kann (schon kaufen einige Händler hier billig genug ein, um mit freilich bescheidenem Gewinn wieder nach Europa, sogar nach Deutschland zu verkaufen!), und trotzdem strömt immer mehr Neues herein. Da sei es an der Zeit, dem den Riegel vorzuschieben. Und so könnte es wohl in nicht zu langer Zeit geschehen, daß ein solcher Einfuhrzoll wirklich erhoben werden wird und zwar eben nicht nur mit der mehr oder weniger freiwilligen Zustim-

Gemälde / Antiquitäten
Plastik / Möbel

DER MARKT

Graphik / Bücher
Münzen / China u. Japan

Chodowiecki

Großes, erstklassiges Werk, Seltenheiten, Hauptblätter, unzerschnittene Folgen, Blätter mit Einfällen.

Verzeichnis mit Einzelpreisen gratis.

Kunsthandlung Eilers
Magdeburg, Prälatenstraße 34

Dr. Antoine - Feill

Rechtsanwalt in Hamburg
Adolphsbrücke 9. sammelt

antike Uhren

aller Art und ersucht um Offerierung, jedoch nur von prima Stücken

Bernheim's Kupferstich-Kabinett

Antonsgasse 5 Köln Erste Etage

Englische und französische Stiche des 18. Jahrh. (farbig und schwarz) — Frühe Drucke — Porträts — Handzeichnungen

ANKAUF — Gute Gemälde — VERKAUF

Alte Meister

Guenther Koch & Co.

Briennerstraße 14 (Gemälde) München Domfreiheit (Stiche, Antiquität., Bücher)
und Landshut a. d. Isar, Raffinischlösst

Schätzung :: Ankauf :: Verkauf

Soeben erschienen:

Katalog Münchener Kunst Handzeichnungen

mit 30 Abbildungen. — Preis 6 Mark.

Dr. Feltzer & Coste

Kunsthandlung

Wilhelmstraße Nr. 14 München *Fernruf Nr. 31802*

Wechselnde Ausstellungen
alte und neue Kunst

Ankauf
Verkauf

Kataloge und Ansichtssendungen bereitwilligst.
Angebote von nur guten Sachen aus Privatbesitz m. näh. Angaben u. Preis

Galerie Goyert - Köln

Drususgasse 5-7 (Haus Neuwacht)

Kollwitz

Weberaufstand
und alle Probedrucke
zu kaufen gesucht.

Kunstverein zu Kassel

Altkunst und Innendekoration

G. m. b. H. Bremen
Obernstr. 82. Eingang: Molkenstr. 1

An- und Verkauf nur allererster Antiquitäten, speziell frühes Mittelalter, Kleinmöbel, Miniaturen, Zinn, Bronzen, Waffen, Gemälde u. Kleinkunst

PETER KRONTAL

Antiquitäten

Berlin W 62, Landgrafenstraße 19, nahe Lützowplatz · Telephon Lützow 8600

Ludwig Meidner

Drei Radierungen

„Porträt U." — „Der Kommunist" — „Selbstbildnis 1920".
Drei der hervorragendsten Werke Ludwig Meidners.
Auflage je 10 Drucke auf Japan, 40 Drucke auf Bütten.
Preise: Mark 144.— auf Japan, Mark 120.— auf Bütten.

KARL LANG · VERLAG · DARMSTADT

Gemälde / Antiquitäten
Plastik / Möbel

DER MARKT

Graphik / Bücher
Münzen / China u. Japan

Gustav Werner :: Leipzig

Georgi-Ring Nr. 21 ◦ Am Augustusplatz

Gewähltes Lager von wertvollen Antiquitäten und Stilmöbeln
Ankauf ganzer Sammlungen sowie einzelner Stücke von Wert
Sachverständige Taxe

HOLZKUNST SCHULZ
ALTERTÜMER
Wandtäfelung :: Gobelins :: Möbel :: Spez.:
Holländ. Glasschränke :: Vitrinen p. p.
Alt Telefon: Zentrum 4410 Neu
BERLIN W 66, Wilhelmstraße Nr. 54
ANKAUF VERKAUF

Briefmarken in reich. Auswahl
ständige Angebote in unserer neuen M.- und G.-Zeitung; verlangen Sie kostenlos Probenummer.
Neuheiten sofort nach Erscheinen. An- und Verkauf ganzer Sammlungen. — Regelmäßige Versteigerungen großen Stils.
Marken- und Ganzsachenhaus
G.m.b.H. Berlin W. 8, Friedrichstraße 162 und 83.

Schule Reimann
Private Kunst- und Kunstgewerbeschule
Dreißig erste Künstlerlehrkräfte
Praktische Werkstätten
Prospekte gegen Einsendung von M. 1.— durch die Verwaltungsstelle BERLIN W 30, Landshuter Straße Nr. 38

Probenummern des „Cicerone"
kosten M. 6.— pro Exemplar
zuzüglich M. —.50 für Porto und Verpackung
Wir bitten Interessenten um Angabe ihrer Adresse

EMPFOHLENE PHOTOGRAPHEN

Alb. Rößler, Photograph
Lichtenrade bei Berlin, Heinweg 4
empfiehlt sich für Aufnahmen zu künstlerischen und wissenschaftlichen Zwecken (Architektur / Plastik / Gemälde / Farbenaufnahmen / Diapositive in schwarz und farbig) in und außerhalb Berlins

---

Trau & Schwab, Dresden-A. 19
Graphische Kunstanstalt | Photographie | Lichtdruck | Buchdruck
Illustrationen zu Werken für Kunst u. Wissenschaft | Ansichtspostkarten
Druckanstalt der Lichtdrucktafeln d. Monatshefte für Kunstwissenschaft.

PHOTOCHEMIGRAPHISCHE KUNSTANSTALT

Carl Tranquillini
BERLIN SW 68 NEUENBURGERSTR. 5
Autotypien - Strichätzungen
Holzschnitte - Galvanos

In dieser Tafel kostet ein Feld

1 mal . . . . . Mark 40.—		12 mal . . . Mark 432.— = Mark 36.—	pro Aufnahme
6 mal . . . . Mark 231.— = Mark 38.50	pro Aufnahme	24 mal . . . Mark 816.— = Mark 34.—	pro Aufnahme

mung, sondern auf das direkte Drängen der Kunsthändler selber hin! Eine zweite solche Saison würde der hiesige Kunsthandel nicht ohne Erschütterung selbst in seinen gesicherteren Zirkeln überstehen können, das steht wohl fest und da eine Besserung der Gesamtlage nur durch internationale Regelung aller ausstehenden Finanzfragen zu erwarten ist, so fühlt man sich in den Kunsthändlerkreisen ganz hilflos einer Macht preisgegeben, gegen die nicht anzukämpfen ist. Kein Wunder, daß man der nächsten Saison schon mit einem gelinden Grausen entgegensieht.

Tritt keine Änderung zum Guten in der internationalen Lage ein, so wird auch die nächste Auktionssaison eine sehr minderwertige werden. Niemand, der es irgendwie vermeiden kann, wird seine Schätze auf den Markt bringen. Selbst Ausländer dürften dieses Jahr hier ihre Lektion davongetragen haben. Da war u. a. der belgische Oberst Osterreith, der eine ganz Anzahl verschiedener Kunstschätze, Bilder, Spitzen usw., versteigern ließ. Er ist dabei sicher nicht auf seine Rechnung gekommen. So viele Rückkäufe im Namen der Verkäufer haben wohl noch nie während einer Saison stattgefunden. Gut abgeschlossen haben eigentlich nur die das letztemal besprochene Auktion mittelalterlicher Glasmalereien, einige Verkäufe erstklassiger japanischer Holzschnitte und einige Versteigerungen altenglischer und altamerikanischer kunstgewerblicher Erzeugnisse. Und naturgemäß scheinen Auktionen dieser Art denn auch an Zahl stark zuzunehmen. In der diesmaligen Berichtsperiode erzielten u. a. sehr gute Preise einige alte Schiffsmodelle, die die Lehne-Auktion auf den Markt brachte; bis $ 4000 wurden für solche Modelle bezahlt.

Von besonderem Interesse war die Auktion einer Kunstsammlung in den Anderson Galleries, die einem „New Yorker Gentleman" gehörte. Hinter dieser Bezeichnung barg sich ein Seidenfabrikant, der in den letzten Jahren, als alle Preise auf das Ungeheuerlichste in die Höhe geschraubt wurden, gewaltige Gewinnste eingesteckt hatte und sich nun plötzlich auf das Kunstsammeln als ein ganz nettes Steckenpferd besann. Er wollte es gleich en gros anfangen, und ließ, vorsichtig wie er war, durch Experten die verschiedensten Kunstwerke einkaufen, die so nun freilich deren, nicht aber seinen Geschmack verrieten und gar nicht zu einer Einheit verschmelzen wollten. So stand Geld, Geld in großen Buchstaben über dieser eigentümlichen, rasch zusammengewürfelten Sammlung, die primitive Italiener, italienische Bronzen und Stuccoarbeiten, orientalische Keramik, Wandteppiche, eine große Anzahl zum Teil vorzüglicher Handzeichnungen großer Meister und, vielleicht als wirkliche Liebhaberei des Eigentümers selber, farbige Stiche des 18. Jahrhunderts enthielt als eine richtige „nature morte". Als nun der große Finanzsturz Ende des vorigen Jahres kam, da entschloß sich der Fabrikant, der Bargeld brauchte, seine eben erst erworbenen Schätze wieder loszuschlagen, und es hat ihm wohl kaum große Schmerzen verursacht, sich von ihnen wieder zu trennen. Ein gutes Geschäft freilich wird er mit ihnen nicht gemacht haben, denn er hatte sie ja zu einer Zeit höchster Preise gekauft, und mußte sie nun zum ungünstigsten Zeitpunkt absetzen. So haben sie sich gleichsam an ihm gerächt. Charakteristisch an diesem Falle ist nur, daß dieser „Sammler" sich wohl bewußt war, daß er von Kunst nichts verstand und deshalb, im Gegensatz zu Sammlern früherer Zeiten, die sich alles aufhängen ließen, sich der Hilfe bester Experten bediente, etwa wie jetzt vielfach Neureiche sich durch Innenarchitektur „stilvolle" Hauseinrichtungen bestellen. Eine eigentliche Sammlerfreude kann so freilich nicht entstehen, und eine solche Sammlertätigkeit muß in jeder Beziehung steril bleiben.

Hollstein & Puppel, Kunstantiquariat, Berlin W 15
Meinekestraße 19
ERSTKLASSIGE KUPFERSTICHE UND HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER
KUPFERSTICH-VERSTEIGERUNGEN
Interessenten bitten wir um Angabe ihres Sammelgebiets

Am 30. März wurde in Chicago nach vorhergehender häßlicher Reklame, was als das „Kaiſerliche Schlafzimmer“ aus dem Schloß des Großherzogs von Heſſen angeprieſen wurde, zur Verſteigerung gebracht. Es hieß, der Großherzog habe vergeblich Bargeld geſucht und als ihm ein „unternehmungsluſtiger Amerikaner“ die ganze Zimmereinrichtung abzukaufen vorſchlug, habe er freudig ſeine Zuſtimmung dazu gegeben! Und ſo kam die Einrichtung nach Chicago. Man hat ſich in kindlicher Weiſe darüber luſtig gemacht: da ſei, ſo heißt es, ein Bett geweſen, groß genug für den Behemoth, ein Schrank, faſt groß genug, um einer ganzen Famile als Haus zu dienen, ein marmorner Waſchtiſch, groß genug als Ausſchank für einen Bierkeller, und was der geiſtreichen, Mark Twain kümmerlich nachgemachten Witze ſonſt noch mehr geriſſen wurden. Es ſeien ehemalige Soldaten der amerikaniſchen Armee auf der Auktion geweſen, die glaubten, ſie könnten billig allerlei Dinge kaufen, um ſich an ihnen im Werfen mit Schuhen zu üben (!). Aber ſchließlich wurde die ganze Sammlung für $ 10000 als Ganzes losgeſchlagen, was gerade die Koſten des „unternehmungsluſtigen Amerikaners“ gedeckt haben ſoll. Wenn die Sache ſo ſtimmt, ſo iſt dem Manne nur recht geſchehen. Daß man damit nach Chicago gegangen iſt, beweiſt, daß man ſich nach dem vorjährigen Fiasko ähnlicher Verſteigerungen in New York doch etwas Weisheit gekauft hat. Traurig aber bleibt es, daß die hieſige Preſſe ſolche Gelegenheiten noch immer gern ergreift, um den „Hunnen“ und namentlich den ehemaligen deutſchen Fürſten eins auszuwiſchen und ſie auch als Kunſtbarbaren ohne Geſchmack lächerlich zu machen. Wie billig eigentlich dies Vergnügen iſt! F.

Bevorſtehende Verſteigerungen

Autographen bei Karl Ernſt Henrici

Eine ausgezeichnete Sammlung von Autographen aus dem Nachlaß von Moritz Carriere, die ſpeziell Goethe und den Weimarer Kreis betrifft und im einzelnen wichtige Dokumente zur Geſchichte der Literatur und der deutſchen Wiſſenſchaft enthält, findet am 9. und 10. Mai bei Karl Ernſt Henrici, Berlin, ſtatt. Der aus Anlaß dieſer Verſteigerung erſchienene Katalog enthält insgeſamt 864 Nummern und verzeichnet im einzelnen folgende Abteilungen: I. Muſik, Bildende und darſtellende Kunſt, Nr. 1—128. II. Literatur

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG
alter und
moderner Meiſter
Carl Nicolai · Berlin W 10
Viktoriaſtraße 26 a

Angebote aus Privatbeſitz
möglichſt mit Photo unter Angabe von Künſtler, Maß u. Preis erwünſcht

und Wissenschaft bis ca. 1750, Nr. 129—182. III. Allgemeine Wissenschaften von 1750 ab, Nr. 183—274. IV. Personen des Weimarer Kreises. Goethe und Schiller, Nr. 275—368. V. Literatur von 1750 ab, Nr. 369—682. VI. Fürsten, Feldherrn, Politiker, Nr. 683—864.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Tizians „Mann mit dem Falken"

eines der schönsten Bilder aus der Sammlung Eduard Simon, Berlin, ist kürzlich an die Kunsthandlung Duveen Brothers in New York verkauft worden und soll dem Besitzer nahezu 300000 Dollars eingebracht haben. Die Veräußerung des Bildes geschah durch Vermittlung Bodes mit Genehmigung der Regierung. (Siehe auch „Vom amerikanischen Kunstmarkt" S. 292.)

Unbekannte Rembrandts

sieht man zur Zeit an zwei Stellen in Berlin. Die Galerie Haberstock besitzt seit kurzem eine unbekannte frühe, aber sehr meisterliche Darstellung einer Susanna aus dem Anfang der dreißiger Jahre, die schon vor Jahren von einem deutschen Kunstgelehrten in einem mitteldeutschen Fürstenschloß entdeckt und festgestellt wurde. Ein zweites, ebenfalls wenig bekanntes Werk des Meisters, „Petrus bei den Kriegsknechten", ist in den neuen Räumen der Galerie van Diemen, Unter den Linden, zu sehen.

Amsterdam

Das der Münchner Pinakothek längere Zeit als Leihgabe überlassen gewesene Mädchenbildnis des Vermeer, bekannt unter dem Titel: „Meisje met de fluit", um dessen Erwerbung sich die Sammlung leider vergeblich bemüht hat, da das bayrische Ministerium seine Genehmigung zum Austausch mit anderen weniger wichtigen Bildern aus dem Besitz der Galerie verweigerte, ist von der Amsterdamer Firma Goudstikker nun definitiv für einen sehr ansehnlichen Betrag nach Amerika verkauft worden.

Berlin

Die Kunsthandlung Hugo Moses hat in der Lützowstr. 87 einen Laden für moderne Graphik eingerichtet. Es werden dort ständig die ersten deutschen und ausländischen Künstler vertreten sein.

ZET FARBE

Eine Ölfarbe ohne jedes Gerinnsel.
Selbst im hauchartigen Auftrag noch körperhaft.
Klar in den Übermalungen und Lasuren.
Organische Einheit von Farbe und Malgrund.
Sonderdrucksachen auf Wunsch kostenfrei.

GÜNTHER WAGNER
HANNOVER UND WIEN

Neue Kataloge

Vor kurzem ist im Genfer Verlag von **Boissonnas** folgender Katalog der Schweizerischen Kunstausstellung in Amerika erschienen: „The official Catalogue Exhibition of Swiss Art from 1850 to 1920. Unter the protectorate of His Exc. the Swiss Minister in Washington and under the auspices of the Brooklyn Museum. Introduction by William Henry Fox. Preface by Dr. Paul Gans, Basle. 1921."

Otto Wilhelm Gauß, Originalgraphik, München, Lindwurmstr. 17. Katalog 1. Graphische Originalarbeiten der Jetztzeit.

Gutekunst & Klipstein, Bern. Katalog 5. Alte und moderne Originalgraphik. Mit 51 Tafeln. — Einer der erlesensten Graphikkataloge, der in 1058 Nummern das Beste und Wertvollste aufführt, das auf dem Weltmarkte feilgeboten werden kann. Gutekunsts überragende Kennerschaft der graphischen Künste drückt sich in der Zusammenstellung des Materials deutlich aus. Man findet hier die besten Blätter bekannter Sammlungen. Künstler wie Aldegrever, Beham, Dürer, Ostade, Rembrandt (B. 67: Frs. 10000; B. 110: Frs. 8500; B. 76: Frs. 11000; B. 272: Frs. 11000), Schongauer (B. 53: Frs. 11000; B. 107: Frs. 4000) sind reichhaltig vertreten. Von den Modernen nennen wir Bracquemond, Corot, Haden, Legros, Manet, Mérygon, Millet, Rops, Whistler und Zorn. K. S.

Karl W. Hiersemann, Buchhändler und Antiquar, Leipzig, Königstr. 29. Katalog 491. Architektur. Enthaltend die Bibliotheken der Berliner Architekten Cremer und Wolffenstein u. a.

Franz Richard Holbach, Buchhandlung u. Antiquariat, Berleburg i. Westf. Antiquariats-Anzeiger 1/1921. Neuerwerbungen: Wertvolle Bücher des 15.—20. Jahrhunderts, Autographen, Graphik, Werke über den Weltkrieg 1914—18.

M. Lempertz' Buchhandlung u. Antiquariat, Bonn a. Rh., Franziskanerstraße 6. Versteigerungskatalog. Die Gräfl. Bochholtzsche Bibliothek aus Eltville im Rheingau.

J. A. Stargard, Berlin W. 35, Lützowstr. 47. Katalog Nr. 244. Handschriften deutscher Dichter, Gelehrter und Künstler.

Paul Stern, Buchhändler und Antiquar, Wien I, Goldschmiedgasse 7a. Katalog Nr. 2. Moderne Luxusdrucke und Vorzugsausgaben mit moderner Graphik, Mappenwerke und wertvolle Kunstpublikationen.

Einen ausgezeichneten Lagerkatalog (II) hat soeben die Kunsthandlung **Heinrich Trittler**, Inhaber Paul Schilz, Frankfurt a. M., Goetheplatz 6/8, veröffentlicht, der auf 563 Nummern einen vorzüglichen Überblick über die wichtigsten Vertreter der deutschen Graphik bietet. Diesen schließen sich weitere rund 170 Nummern ausländischer Graphik an, unter denen Munch, Picasso, Israels, Hodler, Brangwyn, Anders Zorn mit zum Teil seltenen Blättern vertreten sind. Eine dritte Folge von rund 110 Nummern verzeichnet eine Anzahl wichtiger Mappenwerke und Bücher zur graphischen Kunst. Einen besonderen Wert erhält der Katalog, der im einzelnen mit ungewöhnlicher Sorgfalt zusammengestellt ist und auch die Plattenzustände, Format und Papier genau bezeichnet, durch die im Anhang beigegebenen Abbildungen. Alles in allem, ein Verzeichnis, das nicht nur im allgemeinen vorzüglich orientiert, sondern auch Anspruch auf wissenschaftlichen Wert erheben kann und deshalb für jeden Sammler unentbehrlich ist.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone": BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Kaulbachstr. 35, I / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE: Dr. Leo Balet, Blaricum, Nordholland / DANEMARK und SKANDINAVIEN: Dr. Alfred Gold, Charlottenlund (Danmark), Lindegaardsvej 44 / PARIS: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City

Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 10	19. Mai	Heft 10	12. Mai
„ 11	2. Juni	„ 11	26. Mai
„ 12	16. Juni	„ 12	9. Juni
„ 13	7. Juli	„ 13	1. Juli

GRAPHISCHE CAPRICCIOS
OPUS III
T. PARZINGER / Kinder am Nachmittag
Sechs Original-Lithographien und eine siebente als Umschlag in Mappe ohne Umdruck auf den Stein gezeichnet / Blattgröße 35×30 cm / in 200 numerierten Exemplaren
Ausgabe A Nr. 1 bis 30 auf Zanders-Bütten, jedes Blatt vom Künstler signiert M. 80.—
Ausgabe B Nr. 31 bis 200 auf Bütten und die Mappe signiert .. .. M. 35.—
GOLTZVERLAG / MÜNCHEN / BRIENNERSTRASSE 8

Otto Gleichmann

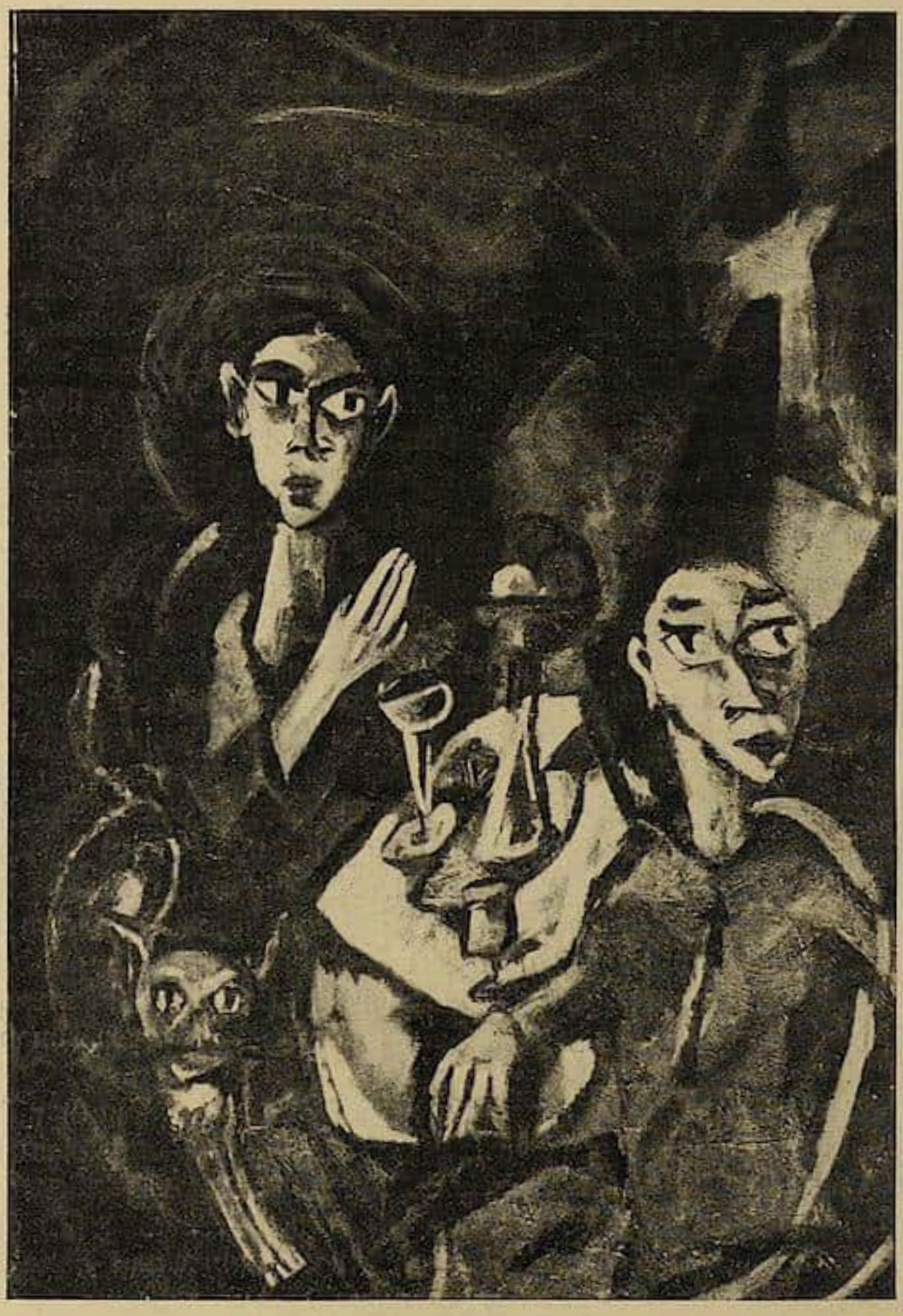
Von LUDWIG BEIL
Mit 12 Abbildungen

Der Impreſſionismus war, das iſt uns Heutigen unwiderruflich klar, ein grandioſer Verführer zu Farbe, Form, Fläche. Ein Sammler war er des Lichts und ſeiner Reflexe, ein ſicherlich großzügiger Nachfahr naturaliſtiſcher Schaukraft im beſten Falle; als ſolcher jedoch epigonal. In der Erwärmung häuslicher oder — was heute dasſelbe iſt —: kunſtgewerblicher Tapeten. Ihn tötete letzten Endes die Seelenkälte der nur ſichtbaren Welt und ſo iſt ſein nun bald beſchloſſenes Schickſal dem des Naturalismus durchaus gemäß und durchaus gerecht. Er verlief ſich in ſich ſelbſt und ſeine Theorien, ſchon bevor er ein begehrter Handelsartikel geworden war. Heute iſt er als Verlegenheitsmittel einer im Grunde materialiſtiſchen Epoche entlarvt, ein Niedergang alter Kunſt und ein funkenloſes Meteor für die kommende, welche iſt die gegenwärtige. Fordert man von einer Kunſt Seele als tiefſte, ja einzige Ingredienz, ſo war der Naturalismus bewußt unkünſtleriſch, weil er ſatzungsgemäß das nur äußerlich Geſchaute genau (und deshalb unkünſtleriſch!) wiedergab. Der Künſtler war nur noch wandelndes photographiſches Objekt, ſein Gehirn eine ebenſolche Platte, mit hochempfindlicher Emulſionsſchicht bedeckt. Aber er gab ſich auch nur als ſolcher; inſofern war er ehrlich. Der Impreſſioniſt dagegen fand es „doch eigentlich ein wenig gemein", ſo zu denken und noch mehr, ſo zu ſchaffen. Er war aber an ſich nicht viel mehr als ein Naturaliſt im Theatermantel einer neuen Theorie; er war Naturaliſt nur mit dem Unterſchied, daß er gewiſſermaßen ſeinen geiſtigen Schauapparat unſcharf einſtellte und die farbige Verſchwommenheit ſeiner Bilder künſtleriſch nannte. In Wirklichkeit jedoch war er unwahrer als der Naturaliſt. Die Impreſſioniſten haben allerdings das Kunſtgewerbe enorm befruchtet und gefördert — der Tangofarbenrauſch, noch in aller Erinnerung, war nicht eine Folge dieſes verpflanzten Tanzes, ſondern eine ſolche der impreſſioniſtiſchen Gebärde jener ganzen Zeit, die noch ſchneller als man ſie erkannte, verfloß, verflog.

Was dem Inpreſſionismus fehlte, war nicht das Handwerk, ja noch nicht einmal das „Können": von ſubtiler Enge bis zur klotzigen Wucht und monumentaler Geſtaltung vermochte er aller Farben und Formen reiche Regiſter mit Geſchick zu ziehen. Mit Geſchick: da liegts. Er war zu erlernbar, zu ſorgenlos konnte ſich der „moderne" Akademiker ihm anvertrauen, glaubte ſeinen Stil zu haben und hatte den von Tauſenden. Sein einziger Vorzug — den er aber nur im Vergleich mit dem Naturalismus hatte, daß er Formen in etwa zerlöſte und Farben ſchäumen ließ, gilt nichts vor den Geſetzen großer Kunſt, an denen gerade der Expreſſionismus beweiſt, daß ſie unabänderlich ſind.

Er iſt es nämlich gar nicht, der wahrhafte Geſetze zerſtört, oder beſſer: nicht befolgt Es iſt eine Irrlehre vieler Kritiker, ſowohl ſeiner Helfer wie ſeiner Befeinder, zu ſagen, die neue Kunſt falle aus Rand und Band, ſo etwas ſei noch nie dageweſen. Nichts Falſcheres und Bequemeres als dieſe Schulmeiſtermeinung! Nach wie vor gilt in der Kunſt kein anderes Geſetz als dies: Du ſollſt ſagen, was deine Seele ſagt, die außerhalb der Dinge und nur in dir iſt! Und du ſollſt arbeiten und Schmerzen haben und einſam ſein, damit des Tages Kruſte ſich von deiner Seele löſe und du erkenneſt, was an ihr iſt!

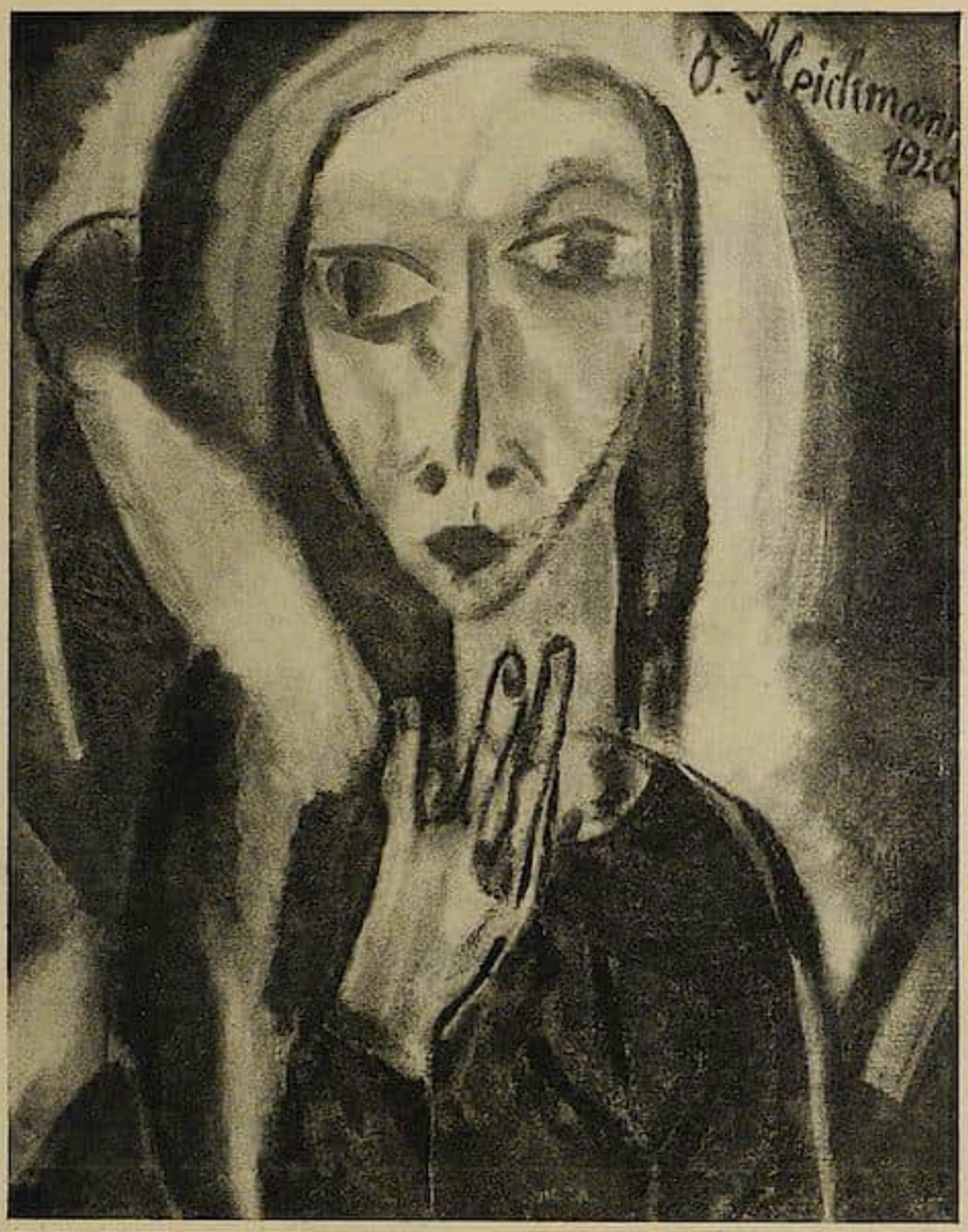
Eine andere Forderung kenne ich nicht. Und eine Nur-Zeit-Kunſt, die ihr nicht diente, mag ein vorläufiges Experiment geweſen ſein, eine rein techniſch zu leiſtende Vor-



Otto Gleichmann. Gaſtmahl. Ölbild. 1918.
Düſſeldorf, Sammlung Stein.

arbeit zu einer kommenden größeren Kunſt — eine Erfüllung und demzufolge ein Weſentliches war ſie nicht. So hat der Impreſſionismus als ein immerhin achtenswerter Pionier alte Formen und die ſtarren Dogmen des Naturalismus gelockert und uns dafür die lockeren Dogmen der Luftmalerei gebracht, eine Schulung, aus der ſich nur die großen Einſichtigen von vornherein gerettet haben. Ich behaupte, daß die Meiſter des Impreſſionismus gar keine Impreſſioniſten waren, ſondern, wie alle Großen, Pfeiler zu den gewaltigen Brückenbogen, die durch die Jahrhunderte hoch über alle Ismenſtröme hinüberſchwingen zu einer geſchloſſenen Brücke, die das künſtleriſche Gewiſſen der geſamten Menſchheit iſt.

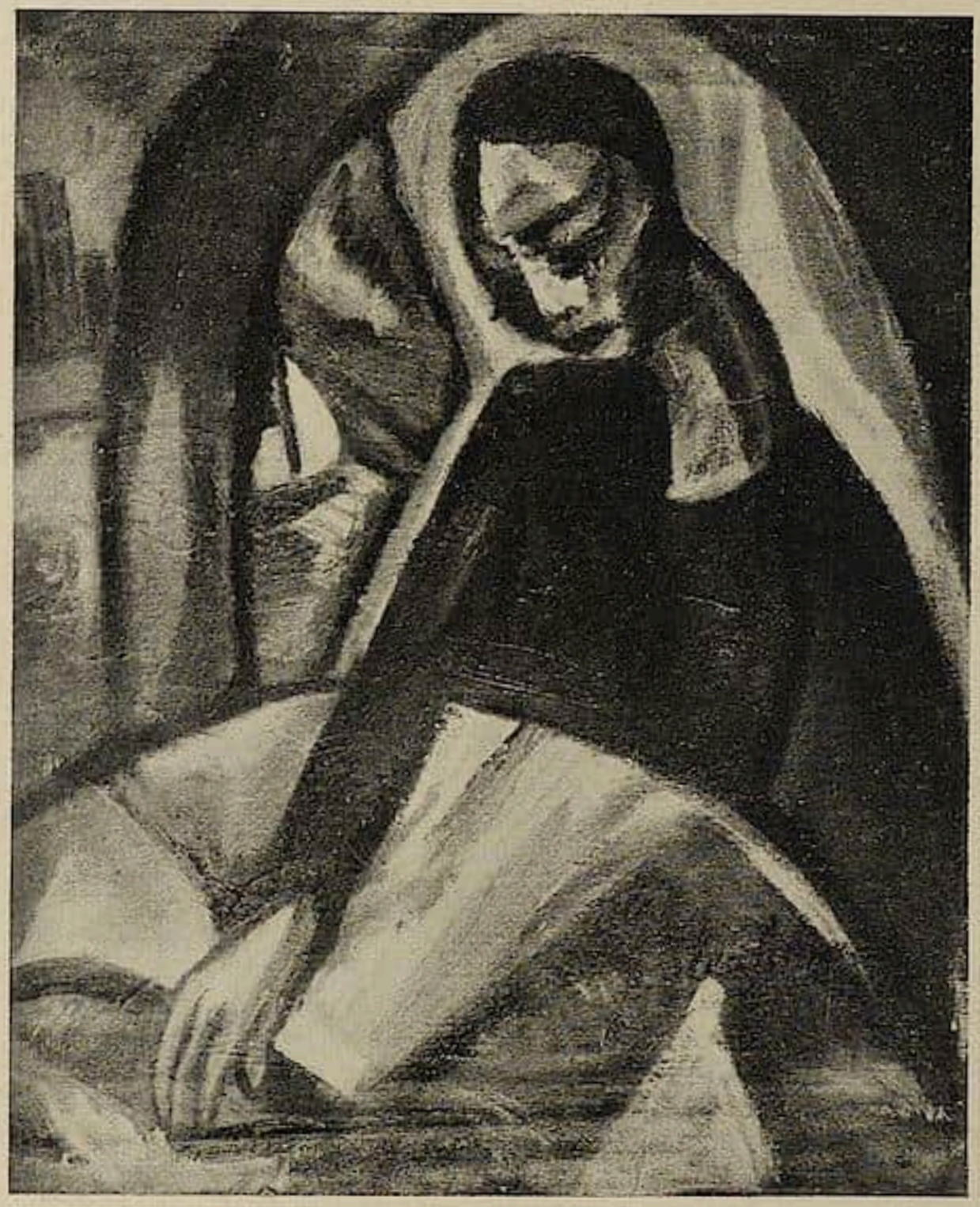
In der neuen Kunſt, die ſich unaufhaltſam Bahn bricht, bemerke ich drei Strömungen, die gleich bedeutſam nebeneinander fließen: die erſte der neuen linearen Geſtaltung



Otto Gleichmann. Kopf. Ölbild. 1920.
Beſ.: Herr Aſſ. Kauth, Braunſchweig.

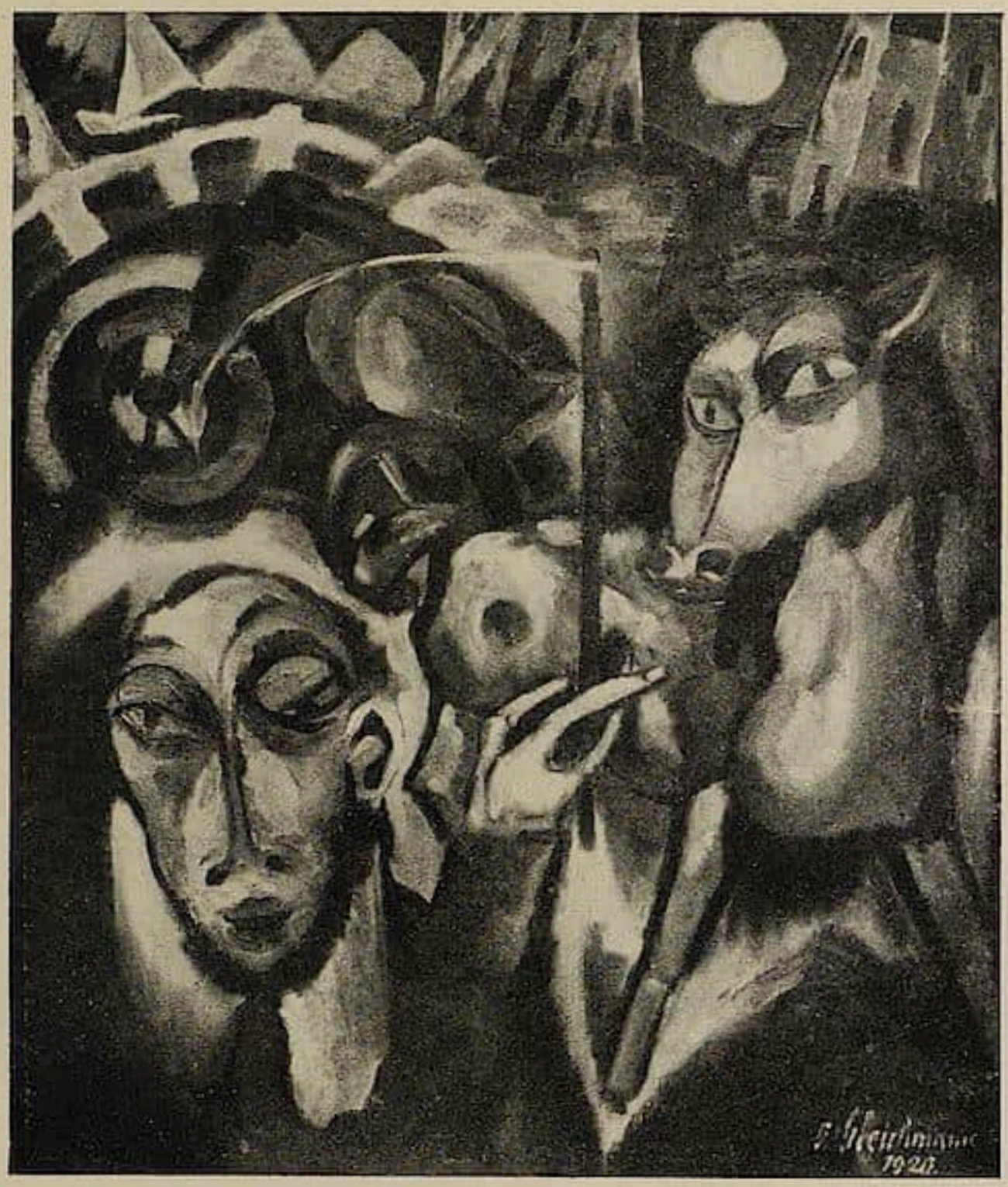
aus Ekſtaſe und radikalem Neuformerwillen, die zweite der zumeiſt düſteren und peſſimiſtiſchen Erkenntnis und die dritte der vital-dumpfen, doch brennend tierhaft ſich in die Seele von Dingen, Menſchen und Tieren drängenden Werkhaftigkeit. Ich will hier nicht ängſtlich rubrizieren oder gar banauſige Kunſthiſtorie treiben, ſondern lediglich das zeitliche Entſtehen und Aufblühen der drei geiſtig erſtmaligen Formungen zu erkennen ſuchen, um zu einem Vertreter der dritten hier genannten Entwicklungsſtufen zu gelangen.

Und zwar iſt Otto Gleichmann ein ganz beſonders ſinnfälliger Typ letztgenannter Artung. Er vermag das Zerſtöreriſche und Aufbauende der Ausdruckskunſt gleich gemäß einer nach beiden Seiten neigenden Innerlichkeit und Erkenntnis zu befruchten. Ihn trägt ein unerhörtes Müſſen, eine durch keinerlei fade Kunſtlogik oder andere Bewußtheit gemäßigte Sachlichkeit des Blicks, der in ſeiner Unbeeinflußbarkeit etwas Heroiſches hat. Die Dinge ſtarrten ihn an und ſchrien und er hat den Schrei der Dinge geſehen, als Kind zuerſt. Das Gymnaſium ſchüttete dann was das Kind gebar, wieder zu, die



Otto Gleichmann. Eremitin. Ölbild. 1917.
Düſſeldorf, Sammlung Stein.

Akademie ſpannte ſeinen Geiſt in den Schraubſtock erkalteter und überlieferter, überalteter Formen; unter Ringen und Beten, vom Sein des ſtarken Innern gegen ein feiles Außen aufs ſchwerſte und ſchmerzlichſte belaſtet, rang es in ihm nicht nach „Neuem“ im Sinne einer gemachten und ereiferten Senſation, ſondern rein in dem eines andern, Urhaften, Unerwerbbaren. Zuerſt entſtehen, zaghaft noch, Stilleben und Köpfe, denen kein andres Woher vorausging als des Künſtlers Seele. Da kroch, mitten im Schaffen, auch an ihn der Krieg mit Grauen, Gram, Verwundung heran. Doch hier erſt erblühte ſeine Seele voll. Hatte er ſchon 1914, auf Möen, in Kopenhagen in tiefſter Abgeſchiedenheit Pferde, Baum, Sonne und Wieſen gemalt, um wieviel trauriger mußte ihn die von Menſchen getötete Unſchuld aus den Augen verwundeter Pferde anflehen — und wie anders ſieht der Tiere nächtlich ſchleichen, der Menſchen durch Buſch und Dreck einander mörderiſch belauern ſieht, Tag und Nacht! — Eine Beinoperation band ihn ein halbes Jahr ans Bett. Aus dem Lazarett entlaſſen, aber immer noch Soldat, fand er in Hannover „mitunter Zeit“ zum Malen. Wie von ſelbſt wurden die erſten Bilder Heilige. Ängſtlich wagte er ſich in die Öffentlichkeit: der erſten Ausſtellung in der



Otto Gleichmann. Der rote Wagen. Ölbild. 1920.

Keſtner-Geſellſchaft zu Hannover folgten andere: im Jenaer Kunſtverein, in Frankfurt, Bremen, Dresden, Wiesbaden. Die erſte größere graphiſche Kollektivausſtellung brachte im Mai 1919 das Graphiſche Kabinett in Düſſeldorf, eine Geſamtſchau ſeiner Werke die dortige Galerie Flechtheim. Im tauſendfältigen und zu mehr als neunzig Prozent überflüſſigen Gewimmel ihrer mehr merkantil zu wertenden Schauobjekte ragten in der Großen Düſſeldorfer Ausſtellung (im Rahmen des „Jungen Rheinland“) die Werke Gleichmanns neben denen von Max Burchartz und (in anderen Sälen) die von Paul Klee und Kokoſchka als ſeltene Gipfel.

Gleichmanns Kunſt iſt einmalig. Man krieche der unheimlichen Vitalität ſeines „Katzenwaldes“ nach, laſſe die ſteile, ſchier ruſſiſch-menſchliche Vergeiſtigung ſeiner Heiligenköpfe über ſich thronen, die ſüße Lippen- und Stirnunſchuld ſeiner Mädchenköpfe klar ſich ins Herz greifen, den turmartig gewaltigen Aufdrang ſeiner männlichen Porträts ſich wölben oder bekenne ſich hin zu der feierlichen Gemach-Einſamkeit ſeines „Gaſtmahls“! — Überall brennt einem eine Stummheit entgegen und es redet nur das Unerklärbare einer unerhört edlen, abſeitigen, einſamen Form.

Otto Gleichmann. Prediger in Wüſte. Zeichnung. 1917.
Jena, Kunſtverein.

Von Technik rede ich nicht gern: auf ihr fußt kein Schaffender, der dieſen Namen verdient. Und was wäre über Gleichmann geſagt, wenn hier ſtünde, er habe die und die Raumausfüllung, die und die Farbenwahl getroffen! Das hört ſich nach „Arrangement“ und „Diſtanz“ zu ſeinen eignen Bildern an. Die hat Gleichmann nicht, denn er iſt in ihnen!

Otto Gleichmann trägt ſeine Kunſt als einen ſchmerzhaften Monolog in unſer Gewiſſen. Er ſelbſt iſt Gewiſſen; nur mit dieſem und keinem anderen Woher prägt er ſich dem nackten Ich der Menſchen, Tiere und Welten entgegen.

Impreſſionismus und Expreſſionismus

Von HANS FRANCK

Alle Entdeckungen haben eine Winzigkeit zur Vorausſetzung: Irgendeine ans Lächerliche grenzende Gewaltſamkeit, die Umkehrung eines Gedankens, eines Gefühls, die aller Welt zur Selbſtherrlichkeit, zur Unanzweifelbarkeit, zum Axiom geworden ſind. Es muß nur jemand da ſein, der dieſe Winzigkeit denkt, ausſpricht, tut! Wenn ein Columbus nicht das geſuchte öſtliche Land, ſondern einen neuen Erdteil dadurch entdeckt hat, daß er nach Weſten fuhr — dann kann hinterher jeder Hans Aff ſagen: Das hätt ich auch gekonnt! Nur, daß er nicht darauf gekommen iſt! Die Winzigkeit nicht getan hat!

Mit der Entdeckung neuer Seelenländer verhält es ſich nicht anders. Ich weiß nicht, ob es ein Einzelner war oder mehrere Einzelne, ob ein Deutſcher, ein Franzoſe, ein Italiener den Entdeckerruhm für ſich in Anſpruch nehmen kann (das mag und wird die Geiſtesgeſchichte entſcheiden) — ich weiß nur, daß von der jungen Künſtlergeneration Europas ſeeliſches Neuland entdeckt iſt. Und daß dieſe Entdeckung eine Tragweite, eine Bedeutung hat, haben kann, nicht geringer als die Entdeckertat des Columbus.

Die Grundvoraussetzung auch dieſer Entdeckung iſt eine Winzigkeit. Dies war aller Welt bisher ſelbſtverſtändlich: Die Kunſt, die Kunſtform, der Kunſtausdruck, ihre Stoffe, ihre Rhythmik, ihre beſondere zeitliche Erſcheinung — die Kunſt iſt im höchſten Maße bedeutſam, aufſchlußreich für das Erlebnis, für die Geſinnung, für das Lebensgefühl, für die Weltanſchauung. Die Kunſt iſt der zuverläſſigſte Art- und Wertmeſſer für das Menſchentum. Weil der Menſch in einer Periode dieſe beſondere Kunſt hatte, mußte er ſo und nicht anders geweſen ſein. Man deutete, ſuchte, rätſelte, ging den Weg rückwärts. Und fand vor lauter Kunſt ſchließlich den Menſchen nicht mehr. Umgekehrt! rief der Entdeckermut der Jugend. Aus der Geſinnung der Zeit, aus der allgemeinen Erlebnistendenz, aus der Beſonderheit des Weltgefühls, aus dem Menſchentum iſt die Kunſt, der Ausdruck, das Formale, der Stil herzuleiten, zu deuten, gutzuheißen oder zu verwerfen. Nicht weil die Kunſt ſo iſt, müſſen die Menſchen ſo ſein, wie wir ſie finden; ſondern weil die Menſchen, die vor uns hergehen, ſo ſind, ſo waren, muß, mußte ihre Kunſt ſo ſein. Weil wir andere, Gewandelte, ſind, müſſen, werden wir eine neue Kunſt haben. Nichts iſt nötig als: unſer Ich zu erforſchen, auszudrücken, zu betonen, zu manifeſtieren. Um unſer Ich geht's. Nicht um Kunſt. Um unſer Erleben geht's. Nicht um ſeinen Ausdruck. Aus, mit unſerm Ich, aus und mit ſeiner Entfaltung ergibt ſich die Kunſt, ihr Stil, ihr Rhythmus, ihre Beſonderheit von ſelber. Weil und ſoweit wir Beſondere ſind, werden wir eine beſondere, werden wir eine neue, werden wir unſere Kunſt haben.

Eine Winzigkeit! Eine Umkehrung! Aber eine Entdeckertat. Denn alle Wandlungen der Kunſt gehen aus einer Veränderung des Sehens, die Veränderungen des Sehens geht aus den Wandlungen der Beziehungen des Menſchen zur Welt hervor. Zur Ichwelt und dadurch, damit zur Allwelt. Das Sehen aber iſt nicht ein einfacher, eindeutiger Vorgang. Es iſt ein Komplex von Vorgängen. Das Sehen iſt immer ein Leiden und Handeln, ein Empfangen und Erwidern, ein Hinnehmen und Schenken,

---

Anmerkung. Es ſei nicht unterlaſſen, auf die beiden Bücher nachdrücklichſt hinzuweiſen, denen ich für dieſe Arbeit nicht nur Anregungen, ſondern einige nicht zu übertreffende und daher in ſie übernommene Formulierungen verdanke: Hermann Bahr, Expreſſionismus (Delphin-Verlag) und Max Picard, Das Ende des Impreſſionismus (R. Piper).

ein Hingegebenſein und Hingeben, eine (wie der alte Suſo ſagen würde) Außerkeit und eine Innerkeit. Da die Betonung ſich nach einer Seite verſchieben oder bei beiden Komplexen gleich ſtark ſein kann, ſo ſind damit drei Grundmöglichkeiten des Lebens und der Kunſt gegeben (drei Grundmöglichkeiten, die ſich in all den millionenfachen Schattierungen des Ichſeins immer irgendwie wiederholen!). Der Menſch kann, um ſich in dem grauenhaften Kampf zwiſchen dem Ich und der Allerſcheinung zu retten, zu behaupten, aus der Welt in ſich ſelbſt flüchten. Oder: Er kann ſich aus ſeinem Selbſt durch willenloſe, immer bereite Hingabe in die Welt retten. Oder endlich: Er kann verſuchen, ſich auf der Grenze zwiſchen beiden zu halten, vom Ich und vom All durch ſteten, zwiſchen Hingabe und Tun wechſelnden Ausgleich menſchenmöglich viel zu umfaſſen.

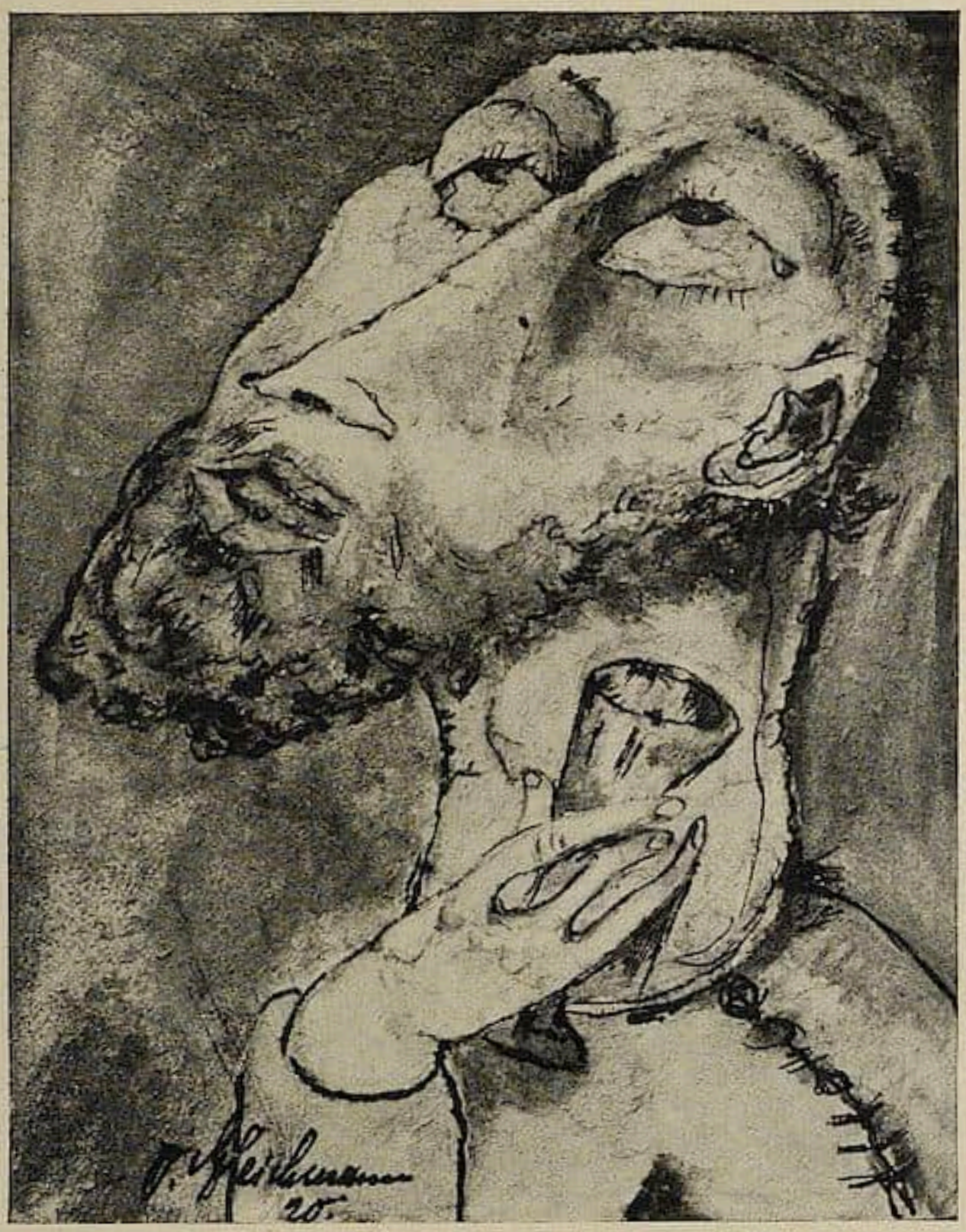
Die primitive Kunſt, die Kunſt der Urmenſchen iſt nichts anderes als der Wunſch, als der Verſuch ihrer aus dem Gleichgewicht aufgeſchreckten Pſyche, der beängſtigenden Vielfalt, der äußeren Welt die Einfalt des inneren Menſchen ſchützend entgegenzuhalten und durch Betonung, Ausdruck des vereinfachten Ich einen Halt zu gewinnen. Im ganzen Orient blieb die Grundſituation für die Kunſt die gleiche: Überwindung, Bezwingung der Vielfalt der Welt nicht aus ihr heraus, ſondern aus dem Ich heraus. Nicht durch ein Gefühl, das für ſie, ſondern durch ein Gefühl, das gegen ſie zeugte. Das ſich wohl bis zur Gleichſetzung, bis zur Reinheit des Tat twam asi ſteigern, aber nicht das Ich unter die Welt, als von ihr Gewirktes, herabſetzen konnte.

Die erſte große, weltgeſchichtlich bedeuſame Umkehrung der Grundſituation, die erſte Umſchaltung des Grundgefühls ſtellt die Kunſt der Griechen dar. Nicht in ihren, dem Primitivismus ähnelnden Anfängen, ſondern von dem Augenblick ihrer Entfaltung, ihrer Mannwerdung, ihrer Bewußtwerdung an. Mit den Griechen bahnte ſich die Flucht aus dem Ich in die Welt an. In dieſen Menſchen war nicht mehr die abgöttiſche Angſt vor der Erſcheinung, war noch nicht die Überlegenheit des morgenländiſchen Weiſen. In ihnen war Vertrauen, war Hingabe, war Aktivität, war Kraft. Und mit der Kraft der Wille, die Welt durch In-ſich-aufnehmen der Vielfältigkeit, durch ihre Nachbildung ihre Erbildung zu überwinden.

Das ganze Abendland hat bis auf unſern Tag nichts Weiteres mit ſeiner Kunſt getan, als dieſen griechiſchen Menſchen ins jeweilig Nationale umzuſetzen, weiter zu entwickeln. Immer, wo die nationale Kunſt ſich mit der Antike berührte, ſie wiederentdeckte, ſie in ſich aufnahm (und nur wo das geſchah!) ergab ſich für die abendländiſchen Kulturvölker die höchſte Kunſtblüte, die Klaſſik.

Auch das Gefühl, auch die Kraft, welche die Erfüllungen ſchuf, mußten der dämoniſchen Unerbittlichkeit der Entwicklung Folge geben und ſich ſolange weiterſteigern, bis ſie ſich überſteigerten. Bis das Weitergelangenwollen zum Überſchreiten der naturbedingten Grenzlinie, bis der reine Trieb unrein, das Geſunde krank, das Hohe niedrig, das inbrünſtige Sichwollen zum Sichverlieren wurde. Bis mitten im Rauſch des Sichüberlegenfühlens der Zuſammenbruch und mit ihm die Erkenntnis der Armſeligkeit kam.

Die kraftzerſtörende Überſteigerung des Weltgefühls des europäiſchen Menſchen, dieſen Endpunkt der abendländiſchen Kunſtentwicklung, über den es in der gleichen Richtung ein Hinaus nicht mehr gibt, ſtellt der Impreſſionismus dar, der von dem Augenblick an, wo die Verlogenheit der Klaſſikerepigonen zuſammenſank, alle Künſte der abendländiſchen Kulturnationen zu durchdringen und bald (anfangs mit jugendlicher allvertrauender Herrſcherfreiheit, ſchließlich mit greiſenhafter Tyrannis) zu befehlen begann. In ihm iſt höchſte Steigerung der Hingabe an die Welt, an ihre Aufgelöſtheiten, an den Reiz, an den Schein. Hier iſt Hinnehmen, Schauen ohne Denken, ohne Ich-Entfaltung, ohne Ich-Einſetzung, ohne Ich-Fälſchung in einem Maße, das man früher nicht für mög-



Otto Gleichmann. Der einſame Trinker. 1920.
Zu dem Aufſatz von Ludwig Beil „Otto Gleichmann" / Beſ.: Galerie v. Garvens, Hannover.

lich gehalten hatte, Erlebnistatſache geworden. Weiter konnte die Flucht in die Welt nicht getrieben werden als bis zu dieſer Aufhebung, dieſem Verlorenſein, dieſer Unrettbarkeit, dieſer Abtötung des Ich. Der Impreſſionismus (Liebermann hat recht) iſt keine Richtung, ſondern eine Weltanſchauung. Aber eine, die man um ihrer Unfruchtbarkeit, um ihrer Kunſtfeindlichkeit, um ihrer Oberflächlichkeit, um ihrer Glaubensloſigkeit nicht oft und nicht intenſiv genug bekämpfen kann.

Nichts anderes iſt der Impreſſionismus als der weſensnotwendige Kunſtausdruck des Welterfaſſens, der Weltgeſinnung, der Welterglaubung einer Menſchengeneration, der die Unſtätheit, das Darüberhingleiten zur Stärke und zur Not, zur höchſten Luſt und zur tiefſten Verzweiflung, zur Kraftquelle und (nur zu bald!) zum Verhängnis wurde. Weil ſie an den Schein des Lebens, ans Dingbeſitzen, ans Wirklichkeitbezwingen, an Widerſtandüberwindung ihr Ich verſchwendete. Wie ſie nun einmal war, verſchwenden mußte. Dieſe Zeit konnte der Richtung ihres Grundweſens bis ans Ende folgend gar nicht anders als ſich in einer Hingegebenheit der Extenſität (nicht der Intenſität), des Genommenwerdens (nicht des Nehmens), verzehren. Sie mußte, um das Bild, das ſie

Otto Gleichmann Mädchen im Wald. Aquarell. 1920.

Zu dem Aufſatz von Ludwig Beil „Otto Gleichmann" / Beſ.: Herr Prof. Dr. Worringer, Bonn.

von ihrem Selbſt vor ſich ſah, zu erfüllen, Diſzentration (ſtatt Konzentration), Differenzierung (ſtatt Summierung), Entperſönlichung (ſtatt Perſönlichung), Relativismen (ſtatt Poſitivismen) erſtreben. Und aus ihrer Not, weil ſie die Unzulänglichkeit, die Ergebnisloſigkeit, die Schuld (trotz der gegenteiligen anmaßenden Gebärde) fühlte, vor ſich und aller Welt eine Tugend machen. Sie mußte durch anmaßende Geſten ſich (vor ſich ſelber) von der Schuld entſühnen, das tiefſte Problem umgangen, das Letzte nicht mit ihrer Erlebniskraft, ihrem Formwillen durchdrungen zu haben. Denn in Wahrheit iſt nicht (wie es bei oberflächlicher Betrachtung erſcheint) Erlebnisfülle, ſondern Erlebnisnot, nicht höchſte Erlebnisfähigkeit, ſondern Erlebnisunfähigkeit die letzte Vorausſetzung dieſer auf allen Kunſtgebieten impreſſioniſtiſchen, eindruckſeligen Zeit. Nur wo die Vielheit der Möglichkeiten, wo der ewig ungenügſame Luſtzwang der Hingebung zu einer Tateinheit, zur unverrückbaren, zeitheiſchenden Einheit, zur unverrückbaren, zeitheiſchenden Einheit der myſteriöſen Fruchtwerdung zuſammenſchießt, iſt höchſtes Erleben. Der Impreſſionismus mußte ſich an immer erneutes Aufnehmen der Welterſcheinung, an immer erneutes Sehen, an immer erneutes Hingeben verzetteln, weil keine Aufnahme,

Otto Gleichmann. Strahlen-Stürzen. Ölbild. 1920.
Zu dem Aufſatz von Ludwig Beil „Otto Gleichmann".

kein Sehen, keine Hingabe zu Ende gelebt, weil keins ſeiner Erlebniſſe, keins ſeiner Werke ausgetragen war. Über ihn gab es auf dem gleichen Wege kein Hinaus. Denn das muß man zu ſeinem Ruhme ſagen: In der (falſchen) Richtung iſt er mit unerhörtem Tempo, mit ungeheurem Krafteinſatz aufs Ziel losgeſtürmt. So iſt er ein Ende geworden, das Ende einer langen Entwicklung, die mit den Griechen begann: Die Welt durch Aus-ſich-Hinausſchauen, durch Erfaſſen, Umfaſſen, Erbilden ihrer tauſendfältigen Erſcheinung in ſich, ins erlebende Ich zu zwingen.

In unſeren Tagen aber iſt mit der jungen Kunſt, mit dem Expreſſionismus, die zweite große, weltgeſchichtlich entſcheidende Umſchaltung des Grundgefühls erfolgt. Wieder geht es wie in den Anfängen der Menſchenkunſt, wieder geht es um die Überwindung der verwirrenden, ichbedrohenden Vielfalt der Welt durch die Flucht ins Ich. Aber diesmal (eine Spiralwindung höher) nicht durch die Einfalt, die Unberührtheit, die Unbeholfenheit der Primitiven, nicht durch die Gefühlsentwertung, durch Aberkennung der Weltweſenhaftigkeit des Kultur-Orientalen, ſondern durch die Vielfalt, durch die Erlebtheiten, die Geſteigertheiten des abendländiſchen Kulturellen, der die Hingabe an die Welt nicht durch Einfältigkeit oder Weisheit umgeht, ſondern durch ſie hindurchge-

gangen iſt, der nicht (wie der Impreſſioniſt) im Aufnehmen, im Sehen ſteckengeblieben iſt, ſondern zu ſich ſelbſt, zu ſeinem Ich zurückgekehrt iſt.

Mit dem Ende des Impreſſionismuſſes mußte dieſe Zeit kommen. Eine Zeit, der es wieder ums Zuſammenfaſſen, ums Zuſammenſehen, ums abgelöſte, in ſich ſelbſt ruhende, aus ſich ſelbſt weiterlebende Werk ging. (Ihr Anfang war der Irrtum der Futuriſten, man gebe ein Werk, wenn man nicht das innere Ergebnis, ſondern den Vorgang, den Prozeß des Zuſammenſehens maleriſch oder dichteriſch darſtelle.) Es mußte eine Generation kommen, die endlich wieder einmal nach dem Sinn des Lebens, nach dem Gewinnen ihrer Seele, nach dem Ausdruck ihrer erlebnisbefruchteten Seelenhaftigkeit trachtete. Statt der Augenmenſchen, der Echomenſchen mußten (mit Naturnotwendigkeit) wieder Herzmenſchen, Geſinnungmenſchen, Mutmenſchen, Fruchtmenſchen, Ichmenſchen kommen.

Alſo die alten Götter verbrennen und neue anbeten? Gemach! Der jüngſten Jugend mag das ziemen. Wer über ſie hinaus iſt, hat die Pflicht, darauf hinzuweiſen, wieviel Unheil wir durchs Götterverbrennen angerichtet haben. Hat zu betonen, daß es mit der Umſchattung des Grundgefühls noch nicht getan iſt. Daß es auf das hinausgeſtellte Werk ankommt. Denn entſcheidend für einen Künſtler, für die Kunſt einer Zeit iſt die Realiſierung des Erlebniſſes im Werk. Iſt die Vorhandenheit in der Leiſtung. Sie, nicht die Antizipation des Geleiſteten durch Programme macht den Künſtler, macht die Zeitkunſt. Und ſo betrachtet, erweiſt ſich die gegenwärtige Künſtlergeneration (von wenigen Ausnahmen abgeſehen) als nicht auf der Höhe der entwicklunggeſchichtlich bedeutſamen Situation ſtehend. Weil ſie, völlig in ſich befangen, in einer Weiſe, die anfängt, gefahrenſchwanger für die Geſamtſituation unſerer Kunſt zu werden, die Maßſtäbe verloren hat.

Auch das Vergangene entſprang irgendwie aus menſchlichen Notwendigkeiten. Wir kommen nicht weiter, wenn wir beſinnungslos darauf losſchlagen und mit Unnötigem Notwendiges, mit Zeitlichem Überzeitliches zu Boden knütteln. Auch das Neue, das Kommende hat die Schwäche ſeiner Stärke, die Gefahr ſeiner Tugend. Schon iſt es — noch bevor es recht angeſetzt, noch bevor es ſich entfaltet hat — ſoweit, daß dieſe Gefahr vielfach nicht als Möglichkeit, ſondern als Wirklichkeit exiſtiert. Schon haben es Fixfingerige, Leichtentzündliche, Auftrumpfende bis zur Karikatur des Neuen gebracht. Schon erſetzt eine Reihe von Expreſſioniſten die eine Vergewaltigung (die des Seins, des Ich) durch eine andere (die der Erſcheinung, der Welt). Schon iſt eine tiefberechtigte Bewegung drauf und dran, ſich durch die Maßloſigkeiten der Forderungen ins Unrecht zu ſetzen. Durch Kurzſichtigkeit ihren Weg zu verfehlen. Durch Erſtarrung ſich um ihre Kraft zu bringen.

Was den Expreſſionismus zu einer Gefahr macht, iſt ein Doppeltes. Einmal eine Selbſttäuſchung und der ſich daraus ergebende ungerechtfertigte Anſpruch ſeiner Vertreter. Der Expreſſionismus war zeitlich bedingt und dadurch zu einem Durchgangsland von vornherein beſtimmt. Heute aber hat ſich eine große Reihe von Künſtlern in dieſem Durchgangsland dauernd angeſiedelt. Sie ſelber und die in ihren Dienſten ſtehenden ſchreibbefliſſenen Apoſtel treten mit dem Anſpruch auf, hier ſei die große, die endgültige Kunſt, hier ſei das Abſolute. Demgegenüber iſt mit allem Nachdruck zu betonen, daß der Expreſſionismus eine Stilepoche darſtellt, die den größten Teil ihrer Bedeutung aus dem Gegenſatz ſchöpft. Daß er in viel höherem Maße durch die Schwäche des ihm Voraufgegangenen als durch ſeine eigene Kraft lebt. Daß er keineswegs das Abſolute darſtellt, keineswegs zum Allunfaſſenden aufwuchs. Sondern daß er eine Gegenſatzkunſt geblieben iſt. Weil in ihm das Pendel einfach zur Gegenſeite überweit ausgeſchwungen iſt, ſo daß ſich ein Rückſchwung ergeben muß.

Otto Gleichmann. Wildkatzen. Aquarell. 1920.
Zu dem Aufsatz von Ludwig Beil „Otto Gleichmann" / Stuttgart, Museum.

Das Zweite, was den Expressionismus zu einer Gefahr macht, ist die Tatsache, daß sich unter seinen Fahnen eine unübersehbare Schar von Mitläufern und Nachbetern gesammelt hat, so daß die Macher das Ohr und Auge der Menge haben und vor die wahrhaft schöpferischen Persönlichkeiten treten. Jede Kunstbewegung rechtfertigt sich letzten Endes durch das Genie, durch die Genies, die sie in sich zusammenfassen. Weil der deutsche Naturalismus nicht, wie Klassik und Romantik, in mehreren oder zum mindesten in einem Genie kulminierte, darum ist er sang- und klanglos versunken. Der Naturalismus wird durch eine Anhäufung von Durchschnittskünstlern repräsentiert. Durch Talente, nicht durch Genies. Dem Expressionismus geht es bislang nicht anders. Expressionismus, das hat für die allermeisten, welche heute mit ihren Werken die Märkte füllen, mit einer Lebenentscheidung, bei der alles schicksalhaft eingesetzt werden muß, nichts zu tun. Man wird Expressionist auf Grund einer Absicht. Man beweist sich als Expressionist mit Mitteln der Technik.

Man sehe sich solchen Normal-Expressionisten einmal näher an. Jeder von diesen Ichbesessenen — gleichviel ob er dichtet, malt, musiziert oder bildhauert — will Stil. Mit herausfordernden Glaub-oder-Stirb!-Werken, die sich stilistisch gleichen wie ein Ei dem andern, knallt er zu dem Zweck sein Ich in die Luft. Mit aufregungsüchtiger Leidenschaft rast er von Werk zu Werk, von Emotion zu Emotion. Jeder von ihnen ein Gott, ein Göttlein. Wehe, wer nicht niederfällt und sie anbetet! Immerfort

wird die Beſonderheit des Ich, die voreilig feſtgelegte Note in den Vordergrund gedrängt. Nirgend die Kraft, die Feſtigkeit, die Ganzgefügtheit dem Ideenhaften, dem Stoffwillen, den Formgeſetzen zu dienen. Auch ſolcher Dienſt iſt Eigenheit. Größere Eigenheit als die zeitübliche Ichaufpluſterung. Freilich, es gehört innere Ruhe, gehört unerſchütterlicher Glaube, gehört Größe dazu. Der Durchſchnittsexpreſſioniſt aber hat Ruheloſigkeit in Permanenz. Hat Angſt, daß man ihn, ſeine Nöte, ſeine Beſonderheit nicht ſehen, nicht beachten, daß man ihn verwechſeln könnte. Vielleicht ſogar die Angſt, daß er durch Hingabe an die Beſonderheiten, die jeder von uns in den Leiſtungen der Vergangenheit vorfindet, ſich verlieren könnte.

Sie wollen Stil — dieſe Durchſchnittsexpreſſioniſten. Stil aber kann man nicht wollen. Stil wächſt, wird, ergibt ſich. Stil erreicht man nicht durch ein Andersſeinwollen, durch ein Neuſeinwollen, durch ein Beſondersſeinwollen. Zum Stil gelangt man nicht durch die Flucht vor dem als Leiſtungsſumme in der Vergangenheit Vorhandenem, nicht durch die bewußt oder unbewußt vorhandene Maxime: Lieber etwas Neues, Minderes, wenn es nur ganz mein Eigen iſt, als ein Nocheinmal, als ein Übernehmen von bewährt Gutem. Vom Stil kann man nicht ausgehen. Stil iſt Ergebnis. Letztes, nicht zu erwerbendes Ergebnis. Stil wächſt einem, blüht einem zu. Fällt einem als Frucht in den Schoß. Wenn man die Bedingungen der Wirklichkeit, der Natur, des Seins durch Aufnahme, durch Hingabe geachtet hat. Wenn man durch die Natur, durch die Wirklichkeit mit ſeiner Hingabe, ſeiner ganzen, allumfaſſenden Erlebniskraft hindurchgegangen iſt. Wenn man die Natur überwunden, unter ſich gezwungen hat zur Empfängniswilligkeit. Durch Umwerben, Liebe, Leidenſchaft. Nicht: wenn man um ſie herumgegangen iſt. Nicht: wenn man ſie ſcheel angeſehen hat. Stil iſt nicht der Anfang, Stil iſt das Ende des Weges. Eines Weges, der mitten hindurchführt durch die Gegebenheiten der allerwirklichſten Wirklichkeit. Wer durch die Wirklichkeiten, durch die Realitäten, durch das Stoffliche hindurchgegangen iſt, wer mit und an ſeinen Wirklichkeiterlebniſſen das Leidensrecht erworben hat, ſie hinter ſich zu laſſen, die Summe zu ziehen — nur der wird Stil haben. Wer diesſeits — die Natur vergewaltigend — nach vorgefaßten Ideen, nach zeitbedingten Gegenſatzgefühlen ſeine Kunſtwelt aufbaut, der hat nur jenes, was für die, welche nicht alle werden, wie Stil ausſieht. Hat das Zeitſtilchen irgendeines Ismuſſes. Hat ein Etwas, das als Stil betrachtet, ein Widerſinn in ſich ſelbſt iſt. Denn es gibt, ſoviel man auch davon ſchwätzen, ſo groß Rühmen man auch davon anheben mag, keinen perſönlichen Stil. Stil iſt eine Gemeinſchaftſache. Iſt nicht mehr und nicht minder als das ſichtlich gewordene Fluidum einer Zeit. Iſt die in Kunſtwerken bleibend gewordene Kriſtalliſation einer beſtimmten Form des alldurchfloſſenen Menſchengeiſtes. Iſt die werkhafte Verſinnlichung eines entwicklungbedingten Weltglaubens. Die Kunſt unſerer Zeit aber iſt an der gefährlichen Ecke, ſich als das Maß der Dinge zu ſetzen und, dieſe vergewaltigend, Großempfundenes, Neubegonnenes, Tiefberechtigtes, Zeitnotwendiges zu gefährden. Eine ganze Künſtlergeneration iſt drauf und dran, nicht: immer wieder die letzte Entſcheidung mit jedem Werke neu zu ſuchen, nicht: immer wieder um das Überwinden der Dualität, des Widerſtrebenden mit jeder Arbeit zu ringen, ſondern die Entſcheidung als vorhanden, als gegeben hinzunehmen, vorauszuſetzen. Als Summe wird ſich, wenn unſere jungen Künſtler zur Ehrfurcht, zur Hingabe, zur Erlebniswilligkeit, zum Umfaſſen, zum Mithineinlaſſen des Dinglichen zurückkehren und weniger leidenſchaftlich Stil ſuchen — als Summe wird ſich, wenn ſie nicht vor der letzten Entſcheidung Halt machen, wenn ſie unabläſſig in die tiefſten Tiefen dringen, Stil ergeben.

Was die Kunſt jung und ſchaffenskräftig erhält, was ſie zur ſeeliſchen Notwendigkeit, zur Weckerin von Unvergänglichkeiten macht, das iſt der niemals bis zum Ende aus-

Otto Gleichmann. Zwei Menſchen in Stadt. Ölbild. 1919.

Otto Gleichmann. Begebenheit. Aquarell. 1919.
Beſ.: Herr Architekt Breuhaus, Düſſeldorf.

Zu dem Aufſatz von Ludwig Beil „Otto Gleichmann".

zufechtende, unabläſſige Kampf des Ich mit der Welt, des Subjekts mit dem Objekt. Das iſt die Schuld des Impreſſionismus, daß er dieſen Kampf zwar aufgenommen, aber nicht unter vollſtem Einſatz, ſondern unter Ausſchaltung eines Teiles des Ich zu Ende geführt hat. Daß er einen Bequemlichkeitpakt, einen Verlegenheitvertrag ſchloß. Wer das Tun und Treiben der Jüngſten beobachtet, kann ſich der bitteren Erkenntnis nicht länger erwehren, daß viele, in denen das Kampfziel aufleuchtete, vor der Zeit vom Kampfe abließen und ſich bereit finden ließen, unter entgegengeſetzten Bedingungen wie der Impreſſionismus, Waffenſtillſtand zu ſchließen und eine (bequem regulierte) Ichentfaltung auf Koſten, durch Umgehung, durch Negierung, durch ſinnloſe Vergewaltigung der Erſcheinung zu ermöglichen trachten. Höchſtes in der Kunſt aber iſt nicht diesſeits, ſondern erſt jenſeits des Endkampfes möglich. Nicht wer ausſchaltet, wer abbiegt, wer müde wird, nur wer mit dem vollſten, todwilligen Einſatz ſeines geiſtigen, ſeines leiblichen, ſeines ſeeliſchen Selbſt den Kampf für ſich und in ſich zu Ende kämpft, nur deſſen Werkkampf gehört der Unſterblichkeit an.

Otto Gleichmann. Im Café. Aquarell. 1919.
Zu dem Aufſatz von Ludwig Beil „Otto Gleichmann" / Hannover, Keſtner-Muſeum.

Eine Neuerwerbung der Galerie Caſpari in München

Mit einer Abbildung *Von JOACHIM KIRCHNER*

Die Galerie Caſpari in München zeigt unter ihren Neuerwerbungen ein Tondo von der Hand Julius Schnorrs von Carolsfeld, das aus dem Beſitze der Familie Schnorr in Dresden ſtammt. Das Motiv des Bildes — Siegfrieds Abſchied von Kriemhild — weiſt auf die Beſchäftigung Schnorrs mit der Nibelungenſage hin, die er nach dem Wunſche König Ludwigs I. zum Thema eines Freskenzyklus im Königsbau der Münchner Reſidenz wählte. Unter dieſen Wandgemälden, an denen Schnorr während ſeines ganzen Münchner Aufenthaltes (1827—46), allerdings mit verſchiedenen längeren Unterbrechungen, gearbeitet hat, findet ſich im dritten Saale, dem ſogenannten „Saale des Verrats", über der Tür die Abſchiedsſzene dargeſtellt. Das gleiche Motiv kehrt unter den Holzſchnitten der Nibelungenausgabe wieder, die, von Schnorr illuſtriert, 1843 im Cottaſchen Verlage erſchien. Wie Nagler (Künſtler-Lexikon, Bd. 15, S. 413) mitteilt, ſind die Zeichnungen zu dieſem Prachtwerk von Schnorr zwiſchen den großen Arbeiten im Saalbau in Feier- und Abendſtunden verfertigt.

Dieſe Tatſachen legen den Schluß nahe, daß das Gemälde der Galerie Caſpari in die Münchner Zeit des Künſtlers zu datieren iſt. Das Bild zeigt die Hand des reifen Künſtlers, der mit einer ſicheren Linienführung und edlen Formenſprache auch die ſeeliſchen Ausdrucksmomente zu meiſtern weiß. Die ſanftfließende Kurve der hingebungsvollen Kriemhild und die hochaufgerichtete reckenhafte Geſtalt des zum Abſchied ſich zurückneigenden Siegfried bezeugen in ihrer Gegenſätzlichkeit eine feine pſychologiſche Einfühlung in Idee und Stimmung der Szene. Der Blick in die von zarten Morgennebeln bedeckte Rheinebene liefert das landſchaftliche Ferment für die Kompoſition. Gegenüber dem Holzſchnitt, der die Abſchiedsſzene im Längsformat gibt, bedeutet das Tondo eine Vervollkommnung, da mit dem Rundformat ſich eine noch größere Geſchloſſenheit in der Wirkung der figürlichen Kompoſition einſtellte.

Schnorr von Carolsfeld. Nibelungennot. 87×88 cm.

Die Zeit und der Markt

Sammlungen

Hamburgiſches Muſeum für Kunſt und Gewerbe[1]

Die Neueröffnung des Muſeums für Kunſt und Gewerbe nach zweijähriger Pauſe iſt ein Ereignis von Bedeutung weit über Hamburg hinaus. Sauerlandt hat die nicht ganz leichte Aufgabe, Brinckmanns Erbe zu übernehmen, glänzend gelöſt und den reichen Beſitz des Muſeums durch ſeine Aufſtellung verlebendigt. Es kam ihm vor allem darauf an, zeitlich zuſammengehörige Dinge zu einer Einheit zuſammenzuſchließen und das Einzelkunſtwerk zur Geltung zu bringen. Maßgebend für die Aufſtellung waren nicht kulturhiſtoriſche, ſondern künſtleriſche Geſichtspunkte. Die Farbe, die innerlich zuſammengehörige Räume zur Gruppe zuſammenſchließt und ſie von anderen trennt, unterſtützt dieſe Beſtrebungen. Der Stimmungscharakter jeder Epoche wurde möglichſt durch den farbigen Wandanſtrich ausgedrückt. In tiefem Dunkelblau ſchwingt etwas von der Gebundenheit des Mittelalters. Ein leuchtendes Goldbraun treibt den heitereren Grundton der nordiſchen bürgerlichen Renaiſſance heraus, Purpurrot bringt das Feſtliche der italieniſchen Renaiſſance zum Ausdruck. Der Leichtigkeit der Rokokoformen entſpricht ein ſeladongrüner Hintergrund. Empiremöbel heben ſich gegen ein intenſives lichtes Gelb ab. Nur die Prachtmöbel des Barock ſtehen nicht ganz glücklich gegen ein ſchweres Dunkelrot mit einem Stich ins Bräunliche.

Räume, in denen ſich etwas vom Geiſt der Zeit verwirklicht, fordern zu liebevollem Verweilen und eindringlicher Betrachtung auf. Nur die deutſchen Fayencen, an denen keine öffentliche Sammlung ſo reich iſt wie die Hamburger, ſind als ungeteiltes Ganzes verblieben und wirken in ihren Glasſchränken, einen ganzen Raum beherrſchend, als willkommene Unterbrechung.

In den übrigen Vitrinen iſt mit der üblichen Anordnung nach technologiſchem Geſichtspunkt gebrochen. Nebeneinander ſtehen Glaspokale, Edelmetalle, Bucheinbände, Majoliken. Das Gemeinſame iſt der Zeit- und Stilwille, der ſich in verſchiedenſtem Material offenbart. Auch auf dieſe Weiſe wurde der Ermüdung des Auges entgegengearbeitet. Man ſoll ſich an der Fülle des Vorhandenen nicht ſtumpf ſehen, ſondern die Schönheit des Einzelgegenſtandes immer neu und lebendig empfinden. Die ſtreng wiſſenſchaftliche Aufſtellung der Sammlung hat dabei ſelbſtverſtändlich in keiner Weiſe gelitten.

Der geſamte Beſtand des Muſeums iſt noch nicht aufgeſtellt. Die oſtaſiatiſche und die Bauernkunſtabteilung, die Brinckmann mit ſoviel Liebe gepflegt hat, harren neben manchen anderen noch ihrer Auferſtehung. Auch dafür muß Platz geſchaffen werden. Roſa Schapire.

[1] In einem illuſtrierten Aufſatz wird demnächſt von der Verfaſſerin ausführlich auf die Neuordnung des Muſeums eingegangen werden.

Det Danske Kunſtinduſtrimuſeum 1895—1920[1]

Die dem Werden des Muſeums gewidmete ſchön ausgeſtattete Jubiläumsſchrift von 98 Seiten gr. 8° führt uns an Hand von 59 Abbildungen durch die Sammlungen und die Art ihrer Anordnung und Aufſtellung. Das erſte Bild zeigt uns den anmutigen ſchloßartigen Bau der jetzigen Behauſung, und eins der letzten lenkt den Blick durch einen alten Garten auf ein Luſthaus hin. Das ſind die beiden Pole der Darſtellung; das erſte Heim und die Gegend des künftigen, Vergangenheit und Zukunft, Rückblick und Ausſicht. Der Bericht führt uns die Geſchichte der Sammlungen in dem von Prof. Klein gebauten Gebäude vor, das man ſeinerzeit auszufüllen, kaum gehofft hatte. Es iſt im ſogenannten Roſenborg-Stil errichtet. Wir verfolgen die Entſtehung, Ausgeſtaltung und Vollendung der Sammlungen zu ihrer jetzigen Größe, und die Darſtellung führt weiter zu einem hoffnungsvollen Ausblick in eine neue Zeit, wo die Sammlung nach dem Vierteljahrhundert der Entwicklung ſo weit gekommen iſt, den Rahmen zu ſprengen, in den ſie gefaßt war. Die Schrift iſt ungewöhnlich geiſtvoll geſchrieben und nicht ohne Humor. Der erſte Teil namentlich gibt ein Bild von dem Leben und Schaffen des eigentlichen Schöpfers und langjährigen Direktors Peter Krohn, deſſen von ſteter „Begeiſterung“ getragenes Weſen und Wirken, wie es ſich in der Glanzzeit ſeines Schaffens kundtat, mit Wärme geſchildert wird. Die Fortſetzung gilt den Beſtrebungen und Leiſtungen ſeines Nachfolgers Dr. Hannover, des Verfaſſers dieſer Schrift. Obwohl es ſeiner Darſtellung nicht an einer gelegentlichen Spitze gegen uns Deutſche fehlt, ſo berührt es doch ſympathiſch, wie mit Verehrung und ſchuldiger Dankbarkeit überall des alten Brinckmann gedacht iſt, als des Lehrers, Führers und Vorbild für den Verfaſſer.

[1] Das däniſche Muſeum für Kunſt und Gewerbe zu Kopenhagen. Feſtſchrift zum 25jährigen Beſtehen. Kopenhagen 1920.

New York

Dem Metropolitan Muſeum droht der Verluſt einer hier früher beſprochenen Pintu-

ricchiodecke aus dem Palazzo del Magnifico in Siena. Die italienische Regierung hat nämlich, etwas reichlich spät, ausfindig gemacht, daß diese Decke ungesetzlicherweise Italien verlassen habe, ja wohl gestohlen worden sei. Nun hat aber das Museum die Decke schon vor Jahren in Paris in gutem Glauben gekauft und scheint nicht gerade gewillt zu sein, ihren Schatz wieder herauszurücken, selbst wenn die italienische Regierung ihm alle Ausgaben zu erstatten bereit sein sollte. — In diesem Zusammenhang sei auch erwähnt, daß die im Jahre 1919 aus Bologna gestohlene kleine Francia-Madonna sich hier in einer kleinen Kneipe auf der Ostseite der Stadt wiedergefunden hat. Der Dieb hatte sie dort um eine Lumpensumme abgesetzt, da er offenbar verzweifelte, sie im eigentlichen Kunsthandel verkaufen zu können, ohne dabei entdeckt zu werden. Das Bild kehrt nunmehr nach Italien zurück. — Das Museum benützt jetzt zwei alte Dürersche Holzstöcke, „Martyrium der hl. Katharina" und „Simson und der Löwe", die es seinerzeit mit der Junius S. Morgan Jr.-Kollektion von Dürerblättern erworben hatte, um neue Abdrücke dieser Blätter herzustellen, die es um den billigen Preis von $ 2 und $ 3 an Liebhaber verkauft.

Philadelphia

F.

Der verstorbene Mr. John H. McFadden hat der Stadt seine hervorragende Sammlung englischer Gemälde des 18. Jahrhunderts hinterlassen, zusammen mit der jährlichen Summe von $ 7500 zu deren Instandhaltung. Bedingung aber ist, daß innerhalb von sieben Jahren die Sammlung in einem passenden Museumsgebäude untergebracht sein muß, widrigenfalls sie dem New Yorker Metropolitan Museum als Erbe zufallen soll. Mit dieser für Philadelphia sehr notwendigen Bedingung, erweist sich der Verstorbene als doppelter Wohltäter der Stadt, der in den letzten Jahren mehrere bedeutende Sammlungen zugefallen sind, und die noch immer nicht die nötigen Schritte unternommen hat, sie aufzustellen.

F.

Rom

Im Vorjahre schenkte die belgische Regierung der Stadt Venedig ein Bild von Paolo Veronese „Juno schüttet ihre Gaben über Venedig aus", das sich früher im Dogenpalast befand. Als Gegengeschenk wird nun die italienische Regierung ein Porträt des Rogier van der Weyden überreichen. Der betreffende Gesetzentwurf ist von der italienischen Kammer einstimmig angenommen worden.

L. P.

Zürich

Dem Kunsthaus ist kürzlich durch Vermittlung eines Zürcher Kunstfreundes als bedeutsame Leihgabe jene Skizze des Hans von Marées zu den Neapeler Fresken einverleibt worden, die den Gründer der zoologischen Station, Anton Dohrn, im Kreise seiner Freunde am Tisch vor einer Pergola zeigt und im Jahre 1873 entstand, in dem Hans von Marées die Ausmalung der Bibliothek des zoologischen Instituts vollendete.

Ausstellungen

Eine Hodler-Ausstellung in Bern

Das Berner Kunstmuseum bereitet für den August des Jahres eine umfangreiche Hodler-Gedächtnisausstellung vor, deren Dauer auf zwei Monate berechnet wird. Für diese Veranstaltung werden sämtliche Räume des Museums zur Verfügung gestellt und man erwartet eine außerordentliche Beteiligung von seiten der öffentlichen und privaten Sammlungen. Besitzer von Werken des großen Schweizer Künstlers werden gebeten, sich ev. direkt mit der Leitung des Berner Kunstmuseums ins Benehmen zu setzen.

Basel

In der hiesigen Kunsthalle findet in der Zeit vom 8. Mai bis 19. Juni eine sorgsam vorbereitete große Ausstellung der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts statt, die an Hand ausgewählter Werke die Entwicklung von Ingres bis Courbet veranschaulicht. Im Mittelpunkt dieser hervorragenden Ausstellung, zu der auch französische Sammlungen zahlreiche Leihgaben zur Verfügung gestellt haben, stehen die Werke von Delacroix, Courbet, Corot, Daumier, Ingres, Chassériau, Millet und Theod. Rousseau.

Heidelberg

Durch Stadtratsbeschluß wurde der Name der Städtischen Sammlungen in „Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg" geändert. Die Neueröffnung in völliger Umgestaltung findet Mitte Mai statt, zugleich in Verbindung mit der Sonderausstellung „Leop. August Wallis, Landschaftsmaler aus Schottland, ein Entdecker des romantischen Heidelberg. 1812 bis 1817".

Mainz

Hier hat sich vor einiger Zeit ein Verein für Literatur und Kunst gebildet, der bereits mit Erfolg anstrebt, das saft- und knospenreiche geistige Leben der Stadt in Blüte zu treiben. Seine erste große Kunstausstellung (im Neubau Ganz) ist bedeutsame Tat. Festes Programm: Deutscher, vorwiegend rheinischer Expressionismus. Jugend durchsetzt mit Namen, die Richtlinien geben: Pechstein, Nolde, Rohlfs, Kars, Scharff, Eberz. Um sie her eine große Schar

Verschiedenster zu glücklichstem Gesamteindruck harmonisch vereinigt, was als besonders wertvoll bezeichnet werden muß, da es sich in Mainz um das erste Debut des neuen Stils handelt. Ewald (numerisch etwas zu stark vordrängend) interessiert hier mehr äußerlich, wie er die Dinge in ein zartes irisierendes Licht zu tauchen weiß, Lismann, eine Note stärker, fesselt als Satyriker. Einen der tiefsten Eindrücke hinterläßt Davringhausen. Auf verwandten Wegen, das Innere suchend, das Äußere verachtend, geht auch Mense. Fehlhaber bringt mit ganz glattem, dünnem Auftrag erstaunliche Farbenerregungen zustande, während Mitschke-Collande nicht ohne Didaktik Stimmungen aus dem Spektrum konstruiert. Etwas unbedingt Ehrliches und Überzeugendes hat Schrimpf, hat auch die leider dahingegangene Maria Uhden und, mit poetischem Einschlag, Burchartz, der mit einem schwer ausdrückbaren, feinen Etwas auch in der lautesten Nachbarschaft immer durchdringt. Als feiner Poet ist hier der so ausgezeichnete Campendonk vertreten. Ferner einige charakteristische Landschaften von Seewald, Kißling, Charles Hofer mit seinen bekannten Motiven. Gleichmann noch in Oppositionsstimmung, Heckroth schon selbstvergessen glücklich. Schließlich, mit einem Ellbogenstoß in eine Ecke geschleudert, Mainzer Kunst, die in einer Sonderausstellung besser zu Wort gekommen wäre: Best, Ziegler, Joeden, Ruppert, Hartung, Kindinger. ch.

München

Die Galerie Caspari zeigt eine Ausstellung aus dem Besitz ihres Graphischen Kabinetts unter dem Titel „Von Dürer bis Kokoschka". Vertreten sind: Dürer, Leyden, Rembrandt, Ostade, Beham, Meckenem, Schongauer, Zasinger, Cranach, Kokoschka, Meidner, Heckel, Beckmann, Purrmann, Genin, Kubin, Großmann, Maetzel, Beeh, Scharff, Büger, Liebermann, Slevogt, Corinth, Meid, Greiner, Toulouse-Lautrec, Daumier.

Von Künstlern und Gelehrten

Geh.-Rat Schuchhardt, der Direktor der vor- und frühgeschichtlichen Abteilung des Berliner Museums für Völkerkunde, der früher an den ersten deutschen Ausgrabungen in Pergamon und Olympia teilgenommen hat, ist als Nachfolger Hirschfelds in die Zentraldirektion des Deutschen Archäologischen Instituts berufen worden. — Prof. Dr. Preuß vom Völkerkunde-Museum in Berlin ist unter gleichzeitiger Ernennung zum Direktor die Leitung der amerikanischen Abteilung dieses Museums übertragen worden, während der aus München berufene Prof. Dr. Lehmann ebenfalls zum Direktor an diesem Museum ernannt wurde, wo er die Leitung des neuen Forschungsinstituts übernimmt. — Der bekannte englische Radierer William Strang, wohl der bedeutendste Schüler von Legros, ein geborener Schotte, ist am 12. April in Bournemouth gestorben. Sein Werk umfaßt an nahezu 700 Originalplatten. Als Maler hat er sich erst in den letzten beiden Jahrzehnten betätigt, ohne jedoch auf diesem Gebiet Bedeutendes zu hinterlassen. — Im Rheinisch-Westfälischen Industriegebiet hat sich kürzlich ein Bund der Künste organisiert, der die Zusammenfassung und Förderung aller künstlerischen Kräfte und Bestrebungen des Industriegebiets in einer großzügigen Organisation anstrebt. Mit der Durchführung der vom Bund geplanten Unternehmungen, unter denen die gemeinschaftliche Regelung des Konzert-, Aufführungs-, Vortrags- und Kunstausstellungswesens im Industriegebiet von weittragender Bedeutung werden dürfte, sind Fachkammern für Musik, Theater, Literatur, freie bildende Kunst, Architektur und angewandte Künste betraut, für die als Referenten hervorragende Kräfte gewonnen werden konnten. Die Geschäftsführung liegt in den Händen von Museumsdirektor Dr. Richard Reiche, Barmen. Vorsitzender des Bundes ist Landrat Dr. Schöne, Essen. — Zu der an dieser Stelle kürzlich veröffentlichten Mitteilung, daß der Maler Heinrich Campendonk von der Société Anonyme aufgefordert sei, eine Ausstellung seiner Werke zu veranstalten, ist berichtigend nachzutragen, daß die Société Anonyme eine Vereinigung von Kunstfreunden in New York ist, die sich die Pflege der modernen Kunst zur besonderen Aufgabe gemacht hat und daß also Campendonks Ausstellung nicht in Paris, sondern in New York stattfinden wird. — Als Direktor der Gemälde- und Kupferstichabteilung und der plastischen Sammlung der württembergischen Landeskunstsammlung in Stuttgart ist kürzlich Dr. Otto Fischer aus München berufen worden. Dieser war vordem Privatdozent für Kunstgeschichte an der Universität Göttingen und hat vor kurzem bei Kurt Wolff ein Buch über Chinesische Landschaftsmalerei veröffentlicht. — Der durch seine Sammlung ostasiatischer Kunst bekannt gewordene Konsul Gustav Jacoby ist kürzlich in Berlin im Alter von 64 Jahren gestorben. Bekanntlich ist die Jacobysche Sammlung schon vor längerer Zeit als Stiftung an die Berliner Museen gekommen, wo sie leider infolge der Unterbrechung des Dahlemer Museumsbaues immer noch nicht der Öffentlichkeit zu-

gängig gemacht werden konnte. Jacoby gehörte mehrere Jahre hindurch der Sachverſtändigen-Kommiſſion für die Oſtaſiatiſche Kunſtabteilung an.

Bücherſammelweſen

Ein neuer Verlag iſt ſeit einem Jahr emſig an der Arbeit; im ſtillen hat er ſeine Vorbereitungen getroffen. Er will nicht an die laute Öffentlichkeit dringen, will nicht revolutionieren, ſondern nur den Kreis wirklicher Bücherliebhaber um ſich ſcharen. Seine Werke ſind bis in die letzte Handwerklichkeit aufs penibelſte durchgearbeitet, jede Kleinigkeit aufs genaueſte geprüft und mit feinem Geſchmack durchgeführt. Auf Schrift, Papier und Einband wird beſonderer Wert gelegt, und ſo entſtehen denn Luxusbände, die den Vergleich mit dem Beſten nicht zu ſcheuen brauchen.

23 Radierungen von Hermann Struck ſind in den Verstext von Robert Hamerling äußerſt geſchickt eingedruckt. Dieſes erſte, unter dem Titel „Venedig“ erſchienene, in Blockform von Poeſchel & Trepte gedruckte Werk des von Dr. Horodiſch geleiteten Euphorion-Verlages zu Berlin iſt ein würdiger Auftakt. Die zarten Kaltnadelradierungen Strucks fügen ſich dem Satzbilde ausgezeichnet ein, auch einige geätzte Blätter ſind ſo geſchickt angeordnet, daß ſie nicht den Geſamtrhythmus ſtören. Beſonders geſchmackvoll iſt der mit Blindpreſſung und Lederauflagen ornamentierte hellbraune Ledereinband.

Ebenſo prächtig ſind die Klagelieder Jeremias mit Holzſchnitten von Wilhelm Schocken ausgeführt. Ein muſtergültiges Holzſchnittwerk, da Satz- und Bildtype ſich zu einem Wohlklang verſchmelzen und auf dem ſchweren Zandersbütten ausgezeichnete Schwarzweiß-Wirkungen hervorbringen. Der dunkelblaue Ledereinband gibt dem Ganzen ein würdevoll ernſtes Gepräge.

Zu einigen Werken des Verlages hat Klaus Richter die Illuſtrationen beſorgt. So zu Cervantes Novelle von der Macht des Blutes, die mit ſieben Radierungen geſchmückt iſt. Auch hier iſt der mit Fileten in reichem Golddekor gezierte ſmaragdgrüne Ledereinband ein Paradeſtück, dem ſich der mit vergoldeten Rokokoſtempeln verſehene braune Ledereinband, in den Gellerts Briefe gehüllt ſind, würdig anſchließt. Eine Porträtradierung Klaus Richters iſt dem Texte vorangeſtellt. Schließlich ſind noch die Sonette der Louize Labé mit ſechs Radierungen, Buchſchmuck und Initialen von Bob Bell zu nennen. Das Zeitgepräge des altfranzöſiſchen Stiles iſt durch eine eigenartige holländiſche Type zum Ausdruck gebracht.

Eine kleine Reihe von Schriften, die unter dem Titel „Eſſays zur Erneuerung und Pflege moderner Buchkunſt“ erſchienen, geben über Ziele und Beſtrebungen des Euphorion-Verlages nähere Auskunft. Dieſe Serie, deren erſtes Bändchen fertig vorliegt, will alles Wiſſenswerte über die Fragen der Bibliophile behandeln und belehrend und anregend auf die Kreiſe der Bücherſammler wirken. Wir werden auf dieſe Bändchen, ſobald mehrere erſchienen ſind, näher eingehen und empfehlen vorläufig die Lektüre des Bibliophilen Luſtgärtleins von J. Zeitler.

Dr. K. Schwarz.

Bibliophiles aus Darmſtadt

Rüſtig ſchreitet der — wohl jüngſte — Bibliophilenverein Deutſchlands, die Geſellſchaft Heſſiſcher Bücherfreunde, auf der kaum vor Jahresfriſt erſtmals beſchrittenen Bahn fort. Seinen beiden erſten Jahresgaben, Gf. Hardenbergs „Fiedler“ und dem Neudruck des „Oberſten Kriegsherrn“ Hans Dörings von 1545 verſpricht er, für 1920/21 wieder ein kunſtgeſchichtliches Werk folgen zu laſſen. Dr. Dorothea Stern behandelt Fiedlers Nachfolger zur Zeit des erſten Großherzogs von Heſſen, Ludwigs I., den Hofmaler G. L. Glaeſer. Neben dieſen Pflichtgaben bietet die Geſellſchaft ihren Freunden eine ganze Reihe von Sondergaben. Bereits erſchienen ſind der Neudruck von Moriz Carrieres Letzte Nacht der Girondiſten, herausgegeben von Prof. Dr. Bader, ausgeſtattet von F. W. Kleukens und gedruckt bei L. C. Wittich in Darmſtadt. Die von H. Hohmann in Darmſtadt gedruckte, von Chr. Beyer mit reizvollen Bildchen gezierte Biedermeierei Jorinde und Joringel, die Chinoiſerie Der Furchtſame von Honan, bevorwortet von Dr. W. Wilbrand, ausgeſchmückt ebenfalls von Beyer, endlich das Myſterium „Oſtern“ von E. K. Ludhard. Herm. Bahr hat ja bereits ausgeplaudert, wer der unter dieſem Decknamen ſich bergende, hochgemute, feinſinnige Dichter dieſes tief ergreifenden Werks iſt. Es ſtehen noch bevor: Die Zigaretten des Dr. Nathan Epſtein Jagitzer, ein kabbaliſtiſcher Scherz, von Beyer, Der Verſchwundene, von Joh. Köhler mit Buchſchmuck verſehen, Die Geſchichte der Prinzeſſin Soledat von Nerdenbagh mit Scherenſchnitten von Lotte Nicklas, Gf. Hardenbergs hawaiſche Sage Lono und Kaikilani mit handgemalten Lithographien von Hans Bohn — alles zuſammengenommen für zwei Vereinsjahre einer noch jungen Vereinigung eine ſehr reiche, der Anerkennung werte Leiſtung, dabei durchweg gelungen und gut. Typographiſch am höchſten zu bewerten iſt der

Neudruck von Carrieres Girondiſten: er iſt platterdings hervorragend! Aber ein Wort dürfen wir der Leitung der Geſellſchaft doch, nicht als Tadel, ſondern als Anſporn zu noch größerem, höherzielendem Streben, mit auf den Weg ins neue Vereinsjahr geben. Wir haben mit dem Druckort Darmſtadt auf dem Titelblatt denn doch noch beſſere Erzeugniſſe der Buchkunſt in die Welt gehen ſehen. Darmſtadt birgt Stätten der Schwarzkunſt, die zu gleich hohen und noch höheren Leiſtungen fähig ſind. Sollte die Vereinsleitung dieſe Stätten nicht finden, ihnen den Wettbewerb nicht eröffnen können, um ſo aus der Geſamtheit der Offizinen unſerer Stadt das Höchſte für ihre Ziele herauszuholen?

Neue Graphik

Melodien von Meta Cohn-Hendel. 13 Radierungen in Mappe mit Einführung von Oscar Bie. Verlag Wohlgemuth & Lissner, Berlin.

Die Muſik wird oft mit der Malerei verglichen; man ſpricht von Tonmalerei und von Farbenakkorden. Das Konkrete aber mit dem Abſtrakten in direkte Verbindung zu bringen, iſt eine mißliche Sache, zumal wenn man ſich — wie es Meta Cohn-Hendel verſucht — auf ein ganz beſtimmtes Gebiet einſtellen will. Die an ſich zart radierten und gut komponierten Landſchaftsradierungen gehen mit den muſikaliſchen Unterlagen, trotz des einleitenden Erklärungsverſuches von Oscar Bie, der uns aber nicht überzeugen kann, nicht derart zuſammen, daß man ſagen könnte, daß der „Stimmungsgehalt der Muſik für das Auge wiedererſtehe“. Die öde Landſchaft z. B. — um nur ein Beiſpiel herauszuheben —, die Solveighs Lied illuſtrieren ſoll, gibt nichts, aber auch gar nichts von dem ſehnſuchtsvoll Reſignierten, dem weiblich Weichen und klagend Süßen der Griegſchen Melodie und könnte als Inſpiration einer x-beliebigen Moll-Kompoſition gelten. Die Noten ſind jeweils in die Landſchaften hineingeſetzt; das Motiv ſoll ſozuſagen „wiederklingen“! Die Graphiken mögen melodiſch empfunden ſein und an ſich als Bilderzeugniſſe ihre Geltung haben — in dieſer Verbindung lehnen wir ſie ab und halten es für ein Verkennen der Künſtlerphantaſie, wenn man hier, wie es der Proſpekt tut, einen Vergleich mit Slevogts Radierungen zur „Zauberflöte“ zieht.

Paul Fechter, Das graphische Werk Max Pechsteins. Verlag Fritz Gurlitt, Berlin.

In einem ſtattlichen Bande wird das bis zum Jahre 1920 vorliegende graphiſche Schaffen Max Pechſteins katalogiſiert und die reiche Tätigkeit des Künſtlers in 113 Radierungen, 225 Lithographien und 165 Holzſchnitten vorgeführt. Die zahlreichen Illuſtrationen vermitteln manchen Bildeindruck und geben außer der Reproduktion von Graphiken mancherlei Zeichnungen, die das Buch intereſſant geſtalten. Die Einleitung erhebt ſich nicht über das Niveau eines Feuilletons — man hätte hier gern etwas mehr von dem Werden und Weſen der Pechſteinſchen Kunſt erfahren. Völlig unzulänglich erſcheint uns aber dann die Beſchreibung der einzelnen Blätter, wo es ſich der Verfaſſer doch gar zu leicht gemacht hat. Abgeſehen von dem oft recht gewagten Deutſch ſind die Bildbeſchreibungen nicht derart, daß der Leſer ſich die Kompoſition ohne weiteres vergegenwärtigen kann. Von den Zuſtands- und Probedrucken ſind nur ab und zu einige erwähnt, die gerade zur Hand waren. Aber darin liegt ja gerade der Wert ſolcher Oeuvre-Kataloge, daß ſie mit möglichſter Akribie in die Werkſtatt des Meiſters hineinleuchten, um ſo den oft mühſamen Werdegang eines ſcheinbar flüchtig entſtandenen Blättchens zu zeigen. Nur derartige Kataloge behalten einen wiſſenſchaftlichen Wert und dienen dem Hiſtoriker und dem Sammler.

K. S.

Der Verlag Heinrich Staadt, Wiesbaden, beginnt neuerdings mit der Herausgabe graphiſcher Blätter. Als Erſtlinge erſcheinen: W. Geiger, „Waldemar Bonſels“ und ſechs Radierungen von F. Heubner. Geigers Bildnis iſt ein vornehmes und intimes Blatt. Es wird raſch Freunde finden. Wohl auch um des Dargeſtellten willen. Heubner iſt ein noch junger Künſtler von völlig reifer, an der franzöſiſchen Graphik gebildeten Technik. Die ſechs Blätter geben, in phantaſtiſch-kapriziöſer Entrückung, Szenen von den Boulevards und aus dem Bois de Boulogne. Sublime Delikateſſen, mit einem Geſchmack ſerviert, der auch Weitgehendes noch geſtattet. Die Technik iſt ein Genuß. Leicht, flockig blühend. Die Aktformen ſind wie hingehaucht. Mit ihnen korreſpondiert ein entzückendes Gewirbel von Umgebung, das bald als Mondnacht, bald als Sommertag, bald als Promenadenſtimmung das variierte Thema Weib prickelnd umflutet. ch.

Viegeners „Passion“.

Im Verlag von Walter Severin in Hagen i. W. iſt kürzlich eine Mappe mit ſieben Holzſchnitten des bekannten Soeſter Malers und Graphikers E. Viegener erſchienen, von der 30 Exemplare vom Künſtler ſelbſt auf Japanpapier gedruckt wurden, von denen wiederum 10 Exemplare Viegener handkoloriert hat. Dieſe Folge von ſieben Holzſchnitten ſtellt ein bedeutendes Denkmal der Kunſt unſerer Zeit dar, deren religiöſe Sehnſucht hier einen beinahe erſchütternden künſt-

lerischen Ausdruck gefunden hat. Die einzelnen Blätter hat Viegener übrigens schon im Jahre 1918 geschnitten. Sammler von Originalgraphik seien auf diese Veröffentlichung besonders hingewiesen.

Ein kleines Märchen, das der Mannheimer Kunsthistoriker Fritz Wichert während der Kriegszeit seinen Kindern geschrieben hat und das nur für den Hausgebrauch gedacht war, hat Max Slevogt illustriert. Der Name des Künstlers rechtfertigt die Herausgabe des Büchleins im Verlag von F. Bruckmann in München, der der Ausstattung die größte Sorgfalt gewidmet hat. Slevogts in den Text eingedruckte Lithographien sind leicht hingeworfene Aperçus, lustige Augenblicksschöpfungen, die eben nur ein so gewandter Buchkünstler wie Slevogt so reizvoll zu gestalten versteht. Man freut sich immer wieder, diesem ausgezeichneten Meister der Graphik zu begegnen; auch eine Gelegenheitsarbeit wie das Märchen der „Goldenen Kugel" wird freudig begrüßt werden.

Eugen Diederichs in Jena gibt 10 Flugblätter der Gemeinschaft „Die Pforte" heraus, einige riesengroße Blätter, die leider auf sehr schlechtem Papier gedruckt, selbst als billiger Wandschmuck gedacht, kaum einen Wert haben dürften, und 2 kleine Broschüren, die 15 Vorzeichen des Jüngsten Gerichtes aus dem Spiegel menschlicher Behaltnis von 1476 und die Legende des Gregorius auf dem Stein wiedergebend.

Die Zeitschrift „Der Anbruch", die nunmehr im Verlag Erich Reiß erscheint, will graphische Blätter in Originalgröße wiedergeben. Der neue Jahrgang beginnt mit 4 Rohrfederzeichnungen van Goghs.

Neue Bücher

Wilh. R. Valentiner, Rembrandt. Wiedergefundene Gemälde in 120 Abbildungen. (1910 bis 1920.) Stuttgart und Berlin. Deutsche Verlagsanstalt 1921. (Klass. der Kunst Bd. XXVII.)

Valentiner hat seinem bekannten Rembrandtband in den „Klassikern der Kunst" jetzt einen zweiten Band folgen lassen, der alle diejenigen Bilder des Meisters vereinigt, die ein glücklicher Zufall in den letzten zehn Jahren ans Licht gebracht hat. Damit ist das Gesamtwerk auf rund 700 Nummern angewachsen, ohne einen Abschluß erreicht zu haben. Denn die vorhandenen Quellen, Inventare usw. lassen die Hoffnung offen, daß vielleicht auch noch die nächsten Jahre das eine oder andere vergessene Werk ans Licht bringen werden. Dessen ungeachtet darf man aber doch in der neuen Publikation bis auf weiteres das letzte Fazit der Rembrandtforschung erkennen. Vieles von dem, was dieser Nachtragsband vereinigt, steht allerdings an Bedeutung hinter den bisher bekannten Schöpfungen des Meisters zurück, aber im Ganzen ist die Summe des neuen Materials im Hinblick auf den künstlerischen Werdegang des Meisters doch von einer geradezu erstaunlichen Eindringlichkeit der Sprache. Einen nicht geringen Prozentsatz dieser wiedergefundenen Gemälde machen die Arbeiten aus, die der ersten Schaffensperiode des Künstlers vor seiner 1631 erfolgten Übersiedlung nach Amsterdam entstammen und wenn man zu diesen noch die in dem Anhang unter dem Stichwort „Rembrandt zugeschrieben" vereinigten Bilder des „Federschneiders", des „Gelehrten" und des „Petrus im Gefängnis" hinzurechnen darf, die Sedelmeyer besitzt und die wohl neben anderen ohne Bedenken für Rembrandt in Anspruch genommen werden dürfen, dann stellt sich gerade die frühe Leidener Zeit Rembrandts in einer überraschend neuen Beleuchtung dar. In diesen frühen Bildern, die ich künstlerisch übrigens wesentlich höher einschätze als Valentiner, liegt wie in einer Urzelle bereits die ganze geheimnisvolle Kraft des späteren Meisters verborgen, dessen weitere Entwicklung übrigens auch in diesem Bande unzweideutig zutage tritt. Einzelnes stellt sich an Bedeutung neben die berühmten Meisterwerke des Künstlers. Die große „Landschaft mit der Taufe des Kämmerers" z. B., die Valentiner 1636 datiert und die ein wenig spätere „Landschaft mit den zwei Brücken" sind so eminente Belege für die Landschaftsmalerei Rembrandts, daß ohne sie heute nur noch ein unvollständiges Bild von diesem seltenen Schaffensgebiet des Meisters denkbar wäre. In seinem einleitenden Text hat Valentiner in großen, knapp geprägten Zügen die künstlerische Entwicklung Rembrandts aufgezeichnet und dabei die Momente unterstrichen, die unter dem Eindruck dieser neuentdeckten Bilder besonders hervortreten. Dieser vorzüglichen Einleitung folgt dann das beschreibende Verzeichnis der wiedergefundenen Gemälde, das sich — wo angängig — an Hofstede de Groots sechsten Band seines großen Katalogwerkes anlehnt und ein bewundernswertes wissenschaftliches Material verarbeitet. In einem Anhang werden ähnlich noch die von Rembrandt „übergangenen Schülerarbeiten und die verschollenen Originalgemälde" und weiterhin die dem Meister „zugeschriebenen" Werke behandelt, die sich diese zum Teil sicher unverdiente Ausscheidung wohl nur deshalb haben gefallen lassen müssen, weil dem gewissenhaften Kenner eine Prüfung der Zuschreibung vor den

Originalen nicht möglich war. Am Schluß des Bandes hat Valentiner Nachträge zu den Erläuterungen in seinem Rembrandtwerk veröffentlicht, das in den „Klassikern der Kunst" in dritter Auflage zuletzt 1909 erschienen ist. Auch diese Regesten enthalten viele für die Rembrandtforschung unentbehrliche neue Zuschreibungen, Datierungen, Besitzwechsel usw., die vorläufig — wie der hier besprochene Nachtragsband selbst — für die Unmöglichkeit einer Neubearbeitung des alten Klassikerbandes entschädigen müssen. Wie immer man sich aber zu den Dingen im einzelnen stellen mag, Valentiners Buch ist ein Ereignis für die Kunstgeschichte im allgemeinen und die Rembrandtforschung im besonderen. B.

H. Zimmermann, A. Handlirsch u. O. Smital, Die beiden Hofmuseen und die Hofbibliothek. Der Werdegang der Sammlungen, ihre Eigenart und Bedeutung. Verlag Halm & Goldmann. Wien und Leipzig 1920.

Die Arbeit über die Wiener Hofmuseen und die Hofbibliothek gibt eine sachliche und fleißige Zusammenstellung der Daten über die Entstehung und die Entfaltung der ehemaligen Wiener Hofsammlungen. Nach dem Vorworte A. Weixelgärtners hat sie den Zweck, „den maßgebenden Stellen der Republik Österreich und dem kunstsinnigen und wissenschaftlich interessierten Publikum eindringlich vor Augen zu führen, was für Schätze diese Sammlungen bergen, wie sie entstanden, verwaltet und verwertet wurden und was ihnen in Zukunft nottut". Diese Zusammenstellung mag an sich wertvoll sein, ob sie aber jenen Zweck erfüllt? Braucht es wirklich dieses ganzen Datenmaterials, das zu mehr als drei Vierteln das Büchlein erfüllt, um das Interesse für diese Schätze lebendig zu machen? Und ist die Aufgabe der Beamten wirklich nur die, „die ihnen anvertrauten Kunstgegenstände nicht allein zu bewahren und zu erhalten, sondern auch auf Alter und Entstehungszeit, Schule und Meister zu bestimmen, darnach zu sichten und zu ordnen und jedem einzelnen Stücke seine richtige Stellung in der allgemeinen Kunstentwicklung anzuweisen"? Mit dieser an sich notwendigen Arbeit ist's doch nicht getan, zumal wenn es darauf ankommt, „Verständnis für die Kunst und Freude an der Kunst in die weitesten Kreise zu tragen"! Was nützen da auch alle derartigen Publikationen, wenn der Besitz selbst nicht fortwährende zeitgemäße Verlebendigung erfährt, wenn die Kunst nur ein Objekt des Sezierens ist! Hier liegt ja der Krebsschaden unserer Galerieverhältnisse, daß die Beamtenschaft nur da zu sein glaubt, um aus den Kunstwerken historische Aufsätze zu machen und damit der Allgemeinheit und dem „Kunstverständnis" gedient zu haben. Hier nützen alle historischen Kenntnisse nichts, wenn die Kunst dabei in den Museen verreckt! Leben in diese Leichenkammern bringen nach dem Fühlen unserer Zeit wäre die erste Aufgabe, sonst würde doch jenes „Ich lieg' und besitz'" als Motto gelten, mit dem ein Freund die habsburgisch-lothringischen Kunstsammlungen „in gutmütigem Spott" bedachte. Im besonderen muß dies für die Gemäldegalerie des kunsthistorischen Museums gelten, wo freilich die Verhältnisse am schwierigsten liegen. Man sollte aber doch endlich hoffen dürfen, daß die durch die italienische Bilderbeschlagnahme entstandenen Lücken zu einer radikalen Neuaufstellung führen, und daß wenigstens die gegebene Notwendigkeit zu der Schaffung eines modenen Kataloges veranlaßt. Aber von dem, „was in Zukunft nottut", ist gerade in dem Abschnitte über das kunsthistorische Museum nicht die Rede, es sei denn, daß immer wieder durchklingt, es möge alles beim Alten bleiben. Angenehmer berührt es in dem Artikel über das Naturhistorische Museum, wenn statt der Betonung des Pflichtbewußtseins der Beamtenschaft wenigstens einige Richtlinien für die Zukunft vorgebracht werden, von denen uns hier nur die aus Raummangel vorgeschlagene Ausschaltung der anthropologisch-ethnographischen Sammlung interessiert. Hier wäre einmal Gelegenheit, daß Österreich mit einer Tat voranginge, die in moderner Weise mit längst unhaltbaren Anschauungen bräche. Gibt es doch in jener Sammlung ganz bedeutsame Stücke indischer, javanischer, chinesischer und islamischer Kunst, die für die Ethnographie wenig ins Gewicht fallen, dafür aber nicht weniger berechtigt sind in Kunstsammlungen eingereiht zu werden, als es etwa mit ägyptischen Denkmälern geschieht. Aber an den Museen sind die Forderungen der modernen Wissenschaft, nach denen die Kunsterzeugnisse fremder Völker nicht mehr bloß als Kuriosa oder Primitivitäten gewertet werden, bisher vorübergegangen. Es wäre der Mühe wert, diese Kunstschätze aus den ethnographischen Vitrinen und den Magazinen des naturhistorischen Museums einmal auszugraben. Es wäre dies nicht nur praktisch, sondern auch geistig eine weit größere Tat, als sie die nun in Aussicht genommene Zusammenlegung der Kupferstichsammlung der Hofbibliothek mit der Albertina bedeutet. In der Hofbibliothek, die freilich auch durch Unterbringungsverhältnisse am meisten bedrängt war, ist aber nicht nur ein erstes ent-

ſcheidendes Eingreifen in unſere Sammlungsverhältniſſe zu verzeichnen, ſie iſt es auch, die es unter den drei ehemaligen Hofinſtituten bisher am beſten verſtanden hat, gerade ihre künſtleriſchen Denkmäler — vor allem durch wechſelnde Ausſtellungen — für Publikum und Fachleute lebendig werden zu laſſen. So wird das Büchlein den drei Inſtituten ſelbſt zum Richter. Nicht die Schwierigkeiten, die überall in ziemlich gleichem Maße vorhanden ſind, ſind das Kriterium für den Geiſt der Verwaltung, ſondern die Tat, die aber nicht bloß in dem Berichten über die vergangenen Zuſtände beſteht. H. G.

Walter Curt Behrendt, Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur. Deutsche Verlagsanstalt. Stuttgart und Berlin 1920.

Das Buch wurde bereits im Jahre 1912 begonnen, konnte aber, da der Verfaſſer ins Feld gerufen wurde, erſt nach Beendigung des Krieges abgeſchloſſen werden. Inzwiſchen haben ſich, wie der Verfaſſer im Vorwort betont, die Zeit- und Arbeitsverhältniſſe verändert. Unſere Niederlage und die daraus folgende Materialverteuerung uſw. wird vielleicht den Abſchluß der kunſtgewerblichen und architektoniſchen Bewegung bedeuten. Trotzdem hält Behrendt mit Abſicht an der urſprünglichen Faſſung des Buches feſt. Die Themen werden behandelt, als ob die Bewegung noch im vollen Fluſſe, in lebendigem Auf und Ab wäre. Dadurch erhält die Darſtellung, die von den erſten Anfängen der Strömung in England unter Ruskin und Morris über Belgien und Deutſchland bis an die Schwelle des Weltkrieges führt, etwas unmittelbar Lebendiges. Die bekannten, verwandelten Formen des Wirtſchaftsſyſtems in der modernen Entwicklung und ihr Einfluß auf die Kunſtproduktion werden aufgezeigt: die Ablöſung der Handarbeit, das Aufgehen des Kleinbetriebs in den Maſſenbetrieb, das Verſchwinden des perſönlichen Beſtellers und an ſeiner Stelle das Neuauftauchen des unbekannten Verbrauchers, der mit dem künſtleriſchen Arbeiter des Werkes in keinerlei Fühlung ſteht, was erkältend auf die Produktion wirkt. Auch die Unterſchiede zwiſchen der Bewegung in England, wo man die Geſundung des Kunſtgewerbes von einer Wiederbelebung der alten, handwerklichen Überlieferungen erwartete, und in Deutſchland, wo eine ſelbſtbewußte Jugend gegen den unſchöpferiſchen Geiſt des Hiſtorismus Sturm lief, werden klar erkannt und ausführlich formuliert. Dem deutſchen Werkbund werden große Verdienſte zugebilligt, vor allem die Hebung der Maſchinenproduktion durch Heranziehung von Künſtlern, wodurch Qualität entſtand, wie ſie früher die handwerkliche Leiſtung auszeichnete. Heute aber propagiere der Werkbund nicht mehr die hochwertige, künſtleriſche Einzelſchöpfung, ſondern in Anpaſſung an die Abſatzmöglichkeiten die geſchmacklich gehobene Durchſchnittsleiſtung im Sinne des „Weltmänniſch-Gefälligen“. Behrendt kritiſiert dieſe Verwäſſerung der künſtleriſchen Forderung.

Im zweiten Hauptteil, der der „Architektur“ gewidmet iſt und ſich mit den Problemen der bürgerlichen und öffentlichen Baukunſt auseinanderſetzt, wendet ſich der Verfaſſer den Bauten des Welthandels und des Weltverkehrs zu und beſchäftigt ſich mit dem ſchwierigſten und umfaſſenſten Komplex der Architektur: dem Städtebau. Das Schlußkapitel „Rückblick und Ausblick“ klingt in dem etwas reſignierten Satze aus „Erſt wenn durch die veränderte Stellung der Religion innerhalb des geſamten Geiſteslebens eine neue, ſeeliſche Grundſtimmung geſchaffen iſt, wird mit einer neuen, architektoniſchen Bindung der Kunſt auch ein neuer Stil, um den wir ſolange vergebens kämpfen, von ſelbſt entſtehen.“

Aus jedem Kapitel des Buches ſpricht ein Mann, der über künſtleriſche und techniſche Fragen gleich Beſcheid weiß, der den ehrlichen Willen hat, ſich und andere durch das Labyrinth einer vielverſchlungenen Zeit zu leiten, dem die Ideale der damaligen Bewegung Materialechtheit und Werkgerechtheit vertraut ſind, — enfin ein Schriftſteller, der einen klaren und formſicheren Stil ſchreibt, wenn auch ſchwierige, ſoziologiſche Probleme, die angeſchnitten werden, keine ſtichhaltige Löſungen finden. S. Schwabacher.

Ovid, Der Götter Verwandlungen. Mit Radierungen und Bildern neuerer Meister gewählt und textlich gefaßt von E. W. Bredt. Bd. III. Hugo Schmidt, Verlag, München. Bilderschatz zur Weltliteratur, Sonderreihe der Kunstbreviere I.)

Mit dieſem dritten und letzten Bändchen iſt ein kleines Werk zu gutem Ende gebracht, in dem ein liebenswürdiger Führer uns die Welt des römiſchen Dichters, der im Liebesſpiel ſo trefflich Beſcheid wußte, die ganze heitere, unbefangen genießende, leichtſinnige und leichtgeſchürzte mythologiſche Welt der alten Götter und Heroen, wie ſie liebten und wie ſie litten, wieder nahe zu bringen weiß. Man leſe ſich einzelne Abſchnitte vor und man wird empfinden, wie fein ſich der graziös plaudernde, prickelnde Text dem Sinn, Rhythmus und Tonfall der Ovidſchen Fabeln anzupaſſen verſteht.

Dem Kunſthiſtoriker kann oftmals überraſchender und nützlicher Aufſchluß werden, der ihm bei der oft ſo ſchweren Deutung des Inhaltes mythologiſcher Bilder gar manches Rätſel löſen helfen dürfte. Denn es wird nicht gar zu viele geben, denen die Abenteuer des Céyx, des Aſakus, der Cänis, der Itys und Nyktimene beiſpielsweiſe gegenwärtig ſind. Er wolle ſich dann nicht etwa ſtoßen an dem Nachwort, das dem Nörgler und Philiſter gar keck den Fehdehandſchuh zuwirft.

Ganz beſonders dankbar wird jeder Leſer für das Künſtlerverzeichnis und für das Sach- und Namenverzeichnis ſein. Erſt durch dieſe Verzeichniſſe werden alle drei Bände im Zuſammenhang, raſch und gut orientierend, praktiſch benutzbar. Die große Mühe und etwas langweilig trockene Arbeit, die ſolche zuſammenſtellende Verzeichniſſe dem Verfaſſer bereiten, wird ſich durch den Dank aller Leſer gut gelohnt wiſſen. Auch in dieſen Verzeichniſſen findet der Kunſthiſtoriker Material. Ausſtattung und Abbildungen ſind einwandfrei. H. Naſſe.

Literatur des Oſtens

William Cohn, Indische Plastik. Mit 161 Tafeln und drei Textabbildungen. (Die Kunst des Ostens. Bd. II.) Verlag Bruno Cassirer. Berlin 1921.

Hedwig Fechheimer, Kleinplastik der Ägypter. Mit 158 Abbildungen. (Die Kunst des Ostens. Bd. III.) Verlag Bruno Cassirer. Berlin 1921.

Gregor Krause, Bali. I. Bd. (Geist, Kunst und Leben Asiens, herausgegeben von Karl With.) Folkwang-Verlag G. m. b. H., Hagen i. W.

Otto Fischer, Chinesische Landschaftsmalerei. Mit 63 Bildwiedergaben. Verlag Kurt Wolff. München 1921.

In unſerer neu erwachten Sehnſucht nach dem Oſten liegt vielleicht doch mehr ataviſtiſches Gefühl verborgen als es ſich der Mann der Wiſſenſchaft eingeſtehen mag. Für den ſtellt das Erbe der öſtlichen Welt in erſter Linie immer die neu entdeckte Kunſtprovinz dar, deren reiche Ausbeute, trotz einer faſt ins Uferloſe gewachſenen Literatur der letzten Jahre, eben erſt begonnen hat. Wem aber als Künſtler ein wenig Witterung in die Zeit gegeben iſt, ſieht in dieſer plötzlichen Wendung zu den öſtlichen Dingen hin ein notwendiges Symptom, das ſowohl geiſtig wie ſoziologiſch unſchwer zu erklären wäre. Nicht erſt der Zuſammenbruch Europas öffnete unſer Auge den Wundern Indiens, trieb den Geiſt zu den Dokumenten jenes öſtlichen Univerſalismus. Seheriſch begabte Menſchen empfanden ſchon ſehr viel früher den Drang zu den reinen Quellen, die in den Büchern der indiſchen Weiſen ähnlich klar wie in den Werken der Kunſt vor unſeren Augen greifbar wurden. Und erſt der Bankrott der weſtlichen Kultur, deren rationaliſtiſche Bedingtheit den meiſten leider viel zu ſpät zum Bewußtſein kam, vollendete und verſtärkte in den Geiſtigen jenen Drang nach Oſten, der ſich zunächſt rein literariſch in vielfacher Ausführung Luft zu ſchaffen bemüht. Daß ein ſo univerſal gebildeter Kopf wie Karl With mit ſeinen prachtvollen, auch an dieſer Stelle gewürdigten Publikationen über das nur Kunſtgeſchichtliche hinaus zuerſt jene Syntheſe aus Geiſt, Kunſt und Leben Aſiens verſucht hat, muß ihm immer wieder als ein unvergängliches Verdienſt angerechnet werden. Andere Veröffentlichungen der letzten Zeit ſind zwar ähnlich den gleichen Fußſpuren gefolgt (in ihrer Art gewiß nicht minder verdienſtvoll), aber das, was With als Format ſeines geiſtigen Sehvermögens mitbringt, findet in den Arbeiten der Anderen kein entſprechendes Ebenmaß. So zeitgemäß deshalb auch an ſich der Gedanke Bruno Caſſirers war, in einer Bibliothek des Oſtens das ganze unermeßliche Stoffgebiet gewiſſermaßen einheitlich zu erſchließen, ſo ſicher iſt anzunehmen, daß die Richtungsachſe dieſer Publikationen in erſter Linie nur die reine Kunſtgeſchichte berührt. Beweis dafür iſt der Band von William Cohn, einem der beſten Kenner aſiatiſcher Kunſt, über indiſche Plaſtik, der ſelbſt als Herausgeber für dieſe neue Bibliothek verantwortlich zeichnet. Zwar geht auch Cohn in dem einleitenden Text zu ſeinem Buche nicht ganz an den religionsphiloſophiſchen Grundlagen indiſchen Kunſtſchaffens vorbei, aber wer die Bücher von With geleſen hat, empfindet nur allzu ſchmerzlich, daß dieſem Gelehrten die Gabe jener äußerſten Syntheſe, wie ſie With gegeben iſt, nicht in gleichem Maße eignet. Das iſt an ſich keine Kritik, ſondern nur eine Feſtſtellung. Denn auch ſo bietet Cohns Buch genug des Neuen und Anregenden. Das wiſſenſchaftliche Rückgrat dieſer Schrift iſt unverkennbar. Die geſchichtliche und geographiſche Aufteilung eines gewaltigen Stoffgebietes mit Sicherheit durchgeführt und die Auswahl des prachtvoll reproduzierten Abbildungsmaterials — trotz mannigfacher Lücken — charakteriſtiſch beſtimmt. Alles in allem alſo eine Gelehrtenarbeit, der in ihrer Art auch der Spezialiſt kaum etwas Schlechtes nachſagen dürfte.

Dem erfolgreichen Buch von Hedwig Fechheimer über die Plaſtik der Ägypter, das, übrigens nicht unbedingt verſtändlich, neuerdings mit ſeiner Neuauflage dieſe Bibliothek des Oſtens eröffnet,

hat die Verfasserin als Ergänzung einen Band über die Kleinplastik der Ägypter folgen lassen, der alle Vorzüge der früheren Arbeit in reichstem Maße wieder vereinigt. Abgesehen davon, daß es nur auf Grund einer Doktorarbeit zu entscheiden wäre, ob es grundsätzlich richtig war, das Erbe Ägyptens mit in diese Bibliothek des Ostens aufzunehmen (da man zunächst doch bei dem Titel in erster Linie immer an die künstlerische Welt Asiens denkt), bietet das Buch im ganzen eine solche Fülle geistiger Anregung und überraschenden Bildmaterials, daß man ohne weiteres für die Tatsache dieses Werkes Verlag und Verfasserin in gleichem Maße dankbar sein muß. In der Art wie Hedwig Fechheimer auch diesmal ihren Stoff von innen heraus plastisch zu gestalten wußte, verrät sich jene feine anspruchslose Art der Einfühlung in das Wesen der Kunst an sich, wie sie vielleicht nur einer empfindsamen Frau gegeben ist. Dies Buch ist gar nicht ägyptologisch; es ist ein Stück echter lebenswarmer Kunst und daher modern im besten Sinne des Wortes. Dies Urteil zu begründen, würde an dieser Stelle zu weit führen, aber wir wollen uns freuen, daß dieses ausgezeichnete Werk unsere Kenntnis von der Kunst des alten Pharaonenlandes in so vorbildlicher Weise künstlerisch vertieft.

Einen wesentlich anderen Typ stellt das dritte Werk dieser literarischen Reihe dar, das Gregor Krause und Karl With gedankt wird, das, mehr völkerkundlichen Charakters, der Insel Bali gewidmet ist. Dr. Krause hat als Arzt in holländischen Diensten von 1912—14 auf Bali gelebt und in dieser Zeit an 4000 photographischer Aufnahmen gemacht, von denen eine Auswahl in diesem Buch vereinigt ist. Der vorliegende erste Band, mit seinen dem Leben unmittelbar abgelauschten Wiedergaben, behandelt, wie With in seinem Vorwort betont, „den morphologisch-physischen Umkreis dieses Lebens, enthaltend die Natur und Landschaft, die Vegetation von Ur- und Kulturboden, Bewirtschaftung, Siedlung, häusliches, dörfliches und höfisches Leben, Handel und Markt und den Menschen selber". Der zweite Band soll dann mehr den künstlerisch-kultischen Dingen gewidmet sein. Unter dem Titel „Bali und wir" hat Karl With dem Buche eine Einleitung vorangestellt, die ein neuer Beleg für die Großartigkeit dieses universal gerichteten Geistes ist. Dieser Gelehrte, der zugleich Künstler ist, besitzt jenen Zauber der Sprache, des plastischen Sehens und die intuitive Gabe, neuschöpferisch zu sein, die ihn als Interpreten östlichen Denkens geradezu prädestiniert erscheinen lassen. Anschließend berichtet dann Gregor Krause selbst über Bali. Über die Natur, das dörfliche Leben, den Reisbau, über Fürsten und Hinduismus auf Bali u. a. m. — Alles in allem ein köstliches Buch, ein Buch traumhafter Sehnsucht in mehr als einer Beziehung, ein Buch, an dem sich der Kultureuropäer des 20. Jahrhunderts innerlich aufrichten kann.

Endlich noch Otto Fischers Arbeit über die chinesische Landschaftsmalerei. Auch dieses Buch ist ein Stück Weltanschauung. Zum erstenmal ist hier — unterstützt von einem reichen und ausgewählten Bildmaterial — eine einheitliche Zusammenfassung des ganzen Stoffgebietes von seinen Anfängen bis zur Auflösung klar versucht und über allem rein Historischen hinaus erstrebt der Verfasser vor allem, die chinesische Landschaftsmalerei in der Gesamtheit der chinesischen Kultur zu erfassen und anschaulich zu machen. Dabei steht ihm ein vortreffliches historisches Rüstzeug zur Seite. Auf Grund der geschichtlichen Entwicklung und der reinen Formanalyse entwickelt sich textlich das Gesamtbild dieses für unser modernes Gefühl gar nicht so fremdartigen Kunstgebietes, dessen Verfall bereits mit der Mingzeit beginnt, in dem Moment, wo die künstlerische Gestaltungskraft der chinesischen Maler verebbt und das Erbe einer wahrhaft großartigen Vergangenheit stereotyp weiter fortgeführt wird. Das Buch ist trotz aller Gelehrsamkeit von einem breiten Strom rein künstlerischen Empfindens durchpulst und wird sicher für sein Gebiet grundlegend sein. Biermann.

Die dadaistische Literatur

Von Friedrich Bahnweiler (Paris)

Der Dadaismus, der nun schon seit fast zwei Jahren Deutschlands eigenartigste Heimsuchung geworden ist, hatte seinen nicht zu leugnenden Erfolg zwei Umständen zu danken: der skrupellosen Reklame, die er allerorten sich vorausschickte, und seiner Rätselhaftigkeit, die ihn teils beabsichtigt, teils unbeabsichtigt umgab. Beabsichtigt: weil man das Fehlen einer deutlichen Tendenz und einer persönlichen Legitimierung am besten hinter wüstem Geschrei verbarg; unbeabsichtigt: weil gar mancher, der sonst sein gutes Quentchen Mißtrauen gegen allzu Lautes bewahrt hatte, heftig hinhörte und meinte, es läge an ihm selber, daß er das neue Niveau nicht gewahrte. Man vergaß, was doch sofort in den Sinn hätte kommen müssen: daß es schon oft Köpfe gab, die gegen ihre gesamte Umwelt gnadlos losstürmten, ohne auf etwas Positiveres sich stützen zu können als die Kraft ihrer in ihrem Ausdruck sich manifestierenden Persönlichkeit; und daß die Herren, die den Dadaismus vor vollen Sälen in tollem Kauder-

welſch verkündeten, nicht einmal über die Kraft des Ausdrucks verfügten, ſondern lediglich ſchrien und ſchimpften. Die große Maſſe der Zuhörer ſchrie und ſchimpfte dagegen, auf ihre Weiſe der Suggeſtion erliegend und ahnungslos die Reklame ihrer Harangueure beſorgend. Das Gros derer, auf deren Urteil es ankam, ſchwieg in kleinſter Minderzahl voll begründeter Verachtung; der ſtattliche Reſt aber ließ ſich gleichfalls betäuben und glaubte an die Rätſelhaftigkeit, deren Schein durch die freilich ſich aufdrängende Frage entſtand: wo ſo viel Aufwand geſchieht, muß da nicht etwas dahinter ſein? Man vermochte eben ſchlechterdings nicht zu glauben, daß dieſer ganze Aufwand allein um des Aufwandes willen geſchah. Daß nichts dahinter war.

Das hat ſich nun mit einem Schlag geändert. Die Rätſelhaftigkeit iſt geſchwunden: es gibt endlich eine dadaiſtiſche Literatur und ſelbſt jene, die nicht daran glauben konnten, ſehen jetzt. Endlich. Und zwar: daß nichts dahinter war, daß aber etwas dahinter iſt; daß einer dahinter gekommen iſt.

Dieſer Eine iſt nun allerdings nicht Herr Richard Hülſenbeck, der bloß der exponierteſte Vertreter des Dadaismus in Deutſchland iſt. Er hat zwei Heftchen über den Dadaismus erſcheinen laſſen, betitelt „Dada ſiegt!“[1] und „En avant dada!“[2] und kürzlich einen Dada-Almanach[3]. Das erſte der beiden Heftchen, „Dada ſiegt!“, iſt eine ſchlecht geſchriebene, geiſt- und witzloſe Plauderei, die keine größere Provinzzeitung drucken würde. Das zweite, „En avant dada!“, das ſich bereits teilweiſe mit dem Dadaismus ſelbſt beſchäftigt, will ſeine Geſchichte ſein. Die Richtigkeit des darin angeführten Tatſächlichen zu beurteilen, iſt ſelbſtverſtändlich faſt unmöglich; jedenfalls ſcheint es, perſönlicher Ranküne zu voll, mit ſehr vielem nicht ſeine Richtigkeit zu haben. Nur ſo viel iſt richtig: Dada bahnte ſich ſelbſt ſeinen Weg, als ein Wort, deſſen Sonderbarkeit und Neuheit allenthalben mächtig anzog. In der Hand von Reklame- und Maulhelden aber mußte es dieſe und ſich ſelbſt berühmt machen. Und ſo ergibt ſich denn etwas wirklich noch nicht Dageweſenes: faſt zwei Jahre lang gab es, von Gnaden eines ſuggeſtiven Wortes, eine große Bewegung, eine neue „Richtung“, hinter der weder eine Tendenz ſtand noch ein einziger ganzer Kerl. „En avant dada!“ iſt dafür ein eklatanter Beweis: es iſt ein Unikum von Unklarheiten, Widerſprüchen und Gemeinplätzen. Es ſpricht von der Kunſt „als moraliſches und geſellſchaftliches Phänomen“ und fordert zur „Propaganda einer Kunſt auf, von der die Verwirklichung neuer Ideale erwartet werden“. Einige Seiten weiter ſpricht es jedoch gegen die Kunſt, „weil es ihren Schwindel als moraliſches Sicherheitsventil durchſchaut habe“. Es fordert „die ſofortige Errichtung eines Staatskunſthauſes, die Einführung des ſimultaniſtiſchen Gebetes als kommuniſtiſches Staatsgebet“ und „die Verpflichtung der Geiſtlichen und Lehrer auf die dadaiſtiſchen Glaubensſätze“, von denen noch kein Menſch etwas gehört oder geleſen hat. Gleichzeitig aber teilt es mit, daß Dada mit dieſem Programm (?) „den Skeptizismus, aber auch die Müdigkeit, die Verzweiflung an einem Sinn und einer Wahrheit in ſich aufgenommen habe“; und noch ein wenig weiter, daß „der Dadaismus in Deutſchland zu einer politiſchen Angelegenheit geworden ſei; er ſei bolſchewiſtiſch und habe auf die Kunſt ganz verzichtet“. Verzichtet man, in dem man ein Staatskunſthaus fordert? Indem man die Verwirklichung neuer Kunſtideale erhofft? Kurz, man weiß, hat man das Heftchen zu Ende geleſen, durchaus nicht, woran man iſt und vermutet, daß eben dieſes die Abſicht des Verfaſſers war. Nicht deutlicher und vor allem nicht eindeutiger zeigt ſich der Dadaismus in dem erwähnten Almanach, zu deſſen Mitarbeitern auch Franzoſen, Italiener und Spanier gehören.

Die nichtdeutſche dadaiſtiſche Literatur, für die die franzöſiſche das Prototyp iſt, brachte es bisher nur zu unregelmäßig erſcheinenden Revuen, von denen „391“, „Dada“ und „Proverbe“ die bekannteſten ſind. Die ausländiſchen Beiträge des Dada-Almanach ſind dieſen Revuen entlehnt und geben eine durchaus zutreffende Orientierung über die Unweſentlichkeit und Unklarheit dieſer nur zu oft gänzlich unverſtändlichen Emanationen. So behauptet Francis Picabia in ſeinem „Manifeſt Cannibal Dada“, daß Dada nichts bedeute, und da der Reſt deſſen, was dieſes Manifeſt enthält, ſehr kunterbunt, unlogiſch und ſkurril iſt, iſt man ſo klug als wie zuvor. Auch das Dadamanifeſt Triſtan Tzaras iſt nicht aufſchlußreicher. Zu ſeiner Kennzeichnung genügen einige kleine Proben: „Mit der blauen Brille eines Engels hat ſie das Innere durchwühlt für einen Franken einſtimmiger Anerkennung“ oder: „Jegliche Filtration dieſer Natur iſt eingemachte Diarrhoe“; oder: „Ich verkünde die Oppoſition aller kosmiſchen Eigenſchaften gegen die Gonorrhoe dieſer faulenden Sonne.“ Man könnte fürwahr jenen dadaiſtiſchen Ekel bekommen, den Herr Tzara vor ſeinen Mitmenſchen zu haben vorgibt. Auch hier wird

[1] Im Malik-Verlag, Berlin.
[2] Im Verlag Paul Steegemann, Hannover.
[3] Im Verlag Erich Reiß, Berlin.

behauptet, daß Dada nichts bedeute, aber am Schluß gleichwohl erklärt, Dada sei „jeder Hierarchie und sozialen Formel von unseren Dienern eingesetzt"; oder: „Eleganter, vorurteilsloser Sprung von einer Harmonie in eine andere Sphäre". Man greift sich an den Kopf und liest die „Verse" des Dadaisten Arp (etwa: „die edelfrau pumpt feierlich wolken in säcke aus stein und leder"; oder: „im januar schneit es graphit in das ziegenfell") bereits in einer Art Dämmerzustand.

Es ist nichts dahinter. Daran vermögen auch die „Werke" der etwas abseits stehenden deutschen Dadaisten Kurt Schwitters und Melchior Vischer nichts zu ändern. Dieser hat einen Dadaroman, den der schmucke Titel „Sekunde durch Hirn"[1] krönt, erscheinen lassen; jener jene „Anna Blume"[2], welche vor einem halben Jahr in Deutschland weit und breit großes Gelächter hervorgerufen hat. Das, was die Franzosen so treffend „Blague" heißen (der Deutsche hat dafür kein analoges Wort; am nächsten kommt: „Mystifikation" oder auch „Unechtheit"), ist hier inkarniert vorhanden. Man tut so, als hätte man etwas ungeheuer Neues entdeckt, hüllt sich in absolute Unklarheit, versüßt durch absichtlich verrückt gewählte Kontraste, und rechnet darauf, daß nun Neugier und literarische Vorsicht das ihre tun werden. Der Dadaist Walter Serner durchschaute das. Er war denn auch der erste, der wußte, daß hinter dem ganzen Dadaismus nichts ist. Er war dahintergekommen. Und er zögerte nicht, es offen auszusprechen. Sein Dadamanifest „Letzte Lockerung"[3] hat aber noch einen weiteren Vorzug: es ist in einem fast ganz korrekten Deutsch geschrieben, durchaus verständlich und stellenweise wirklich originell und witzig. Freilich der Folgerung, die Serner aus seinem Verständnis des Dadaismus zog, kann man nicht zustimmen. Er geht nämlich so weit, zu behaupten, alle Kunst, ohne die geringste Ausnahme, selbst Philosophien und Religionen seien nichts als Blague und der Dadaismus als bewußte Blague die Überwindung aller geistigen Ambitionen und damit zugleich seine eigene Aufhebung. Diese Interpretation, die sehr geschickt motiviert wird, hat bei flüchtigem Lesen etwas sehr Verlockendes und sie war es denn auch, welche die meisten Proselyten machte. Sie ist aber gleichwohl nur eine geistreiche Interpretation, die vor der schlichten Frage „War denn Goethe ein Blagueur?" rettungslos zusammenbricht.

[1], [2] u. [3] Im Verlag von Paul Steegemann, Hannover.

Der Dadaismus wird wie alles, was sein Leben lediglich der Reklame verdankt, verschwinden, wenn der Reiz der Neuheit geschwunden sein wird; der Anfang ist bereits gemacht. Das, womit er darüber hinaus sich hätte fristen können, wäre gewesen: daß er etwas Positives gegeben hätte, einen Inhalt, eine Leistung, sei es auch nur eine neue künstlerische Ausdrucksart, einen Stil. Er hat jedoch nicht das geringste gegeben. Es war ein leerer Aufwand. Viele Worte und unendlich viel Geschrei um nichts. Das Ende des Dadaismus ist darum nahe wie das dieser ganzen unklaren und überlauten Übergangsepoche.

Kleine Anzeigen

Kleine Führer der Hamburger Kunsthalle

Eine für die Volksbildung sehr wirksame Idee hat kürzlich die Direktion der Hamburger Kunsthalle zu verwirklichen begonnen. In kleinen, zwanglos erscheinenden Heften werden hier Einzelgebiete der vorzüglichen Sammlung behandelt, die weniger wissenschaftlich als vielmehr künstlerisch dem Publikum nahe gebracht werden sollen. Diese zum Teil auch mit Abbildungen versehene Folge von Heften, die später in ihrer Gesamtheit einen Führer durch die Kunsthalle ergeben werden, eröffnet ein vortrefflicher Aufsatz von Pauli über die Kunsthalle selbst, ihren Bau und ihre Einrichtung. Ein zweites Heft aus der Feder des gleichen Verfassers ist dem Lebenswerk Alfred Lichtwarks gewidmet. In Nr. 3 wird wiederum aus der Feder Paulis der Meister Bertram mit dem Hauptwerk des Grabower Altars gewürdigt. Es folgen dann:

Nr. 4. Hans Börger: Die Muttergottes von Castellaun.
„ 5. Viktor A. Dirksen: Joseph Anton Koch
„ 6. G. Pauli: Rembrandt. Simeon im Tempel.
„ 7. Hans Börger: Ludwig Richter. Die heilige Genoveva.
„ 8. — Moritz v. Schwind. Nixen einen Hirsch tränkend.
„ 9. — Gottfried Schadow. Doppelstatue der Kronprinzessin Luise und der Prinzessin Ludwig.
„ 10. Vikt. A. Dirksen: Caspar David Friedrich.
„ 11. G. Pauli: Philipp Otto Runge. Die Hülsenbeckschen Kinder.
„ 12. — Ferd. v. Rayski. Das Bildnis des Herrn Benecke von Grödißberg.

Jedes Schriftchen ist für sich zum Preise von M. 1.— bis M. 1.50 zu beziehen.

Ähnlichen Absichten verdankt die an dieser Stelle bereits kurz besprochene Serie österreichischer Kunstbücher ihr Entstehen, die der Verlag von Ed. Hölzel in Wien herausgibt. Hier handelt es sich aber nur um kleine Mappenwerke mit einführendem Text, dem die Abbildungen auf Tafeln lose beiliegen, eine Tatsache, die verlegerisch nicht besonders glücklich erscheint. Denn die Kleinheit der Reproduktionen wird dadurch nicht gemindert, daß man die Abzüge auf größere Kartons aufzieht, und im Sinne der Kunstbibliothek haben solche Mappen weniger Wert als jene noch so bescheidenen Monographien in festem Einband. Unter den zahlreichen, bisher erschienenen Ausgaben dieser Bibliothek seien an dieser Stelle als besonders empfehlenswert genannt:

Band 5. Dr. Oswald Kutschera-Woborsky: Die Wiener Hofburg.
„ 8–9. Dr. Ludwig Baldaß: Die Wiener Gobelinsammlung.
„ 14. Dr. Erich Strohmer: Michael Pachers Altar in St. Wolfgang.
„ 20. Dr. Franz Martin: Die Salzburger Residenz. n.

Max Osborns bekannte einbändige Geschichte der Kunst (Verlag Ullstein & Co.), die sich als zuverlässiges Handbuch längst ausgewiesen hat, ist bei ihrer vor nicht langer Zeit erschienenen Neuauflage um ein wichtiges Kapitel ergänzt worden, das die jüngste Zeit behandelt und auch illustrativ sehr reich und treffend ausgestattet ist. Dieses knapp vierzig Druckseiten umfassende Schlußkapitel ist in seiner Art vorbildlich im Hinblick auf die feinbeschwingte Form der Darstellung und die bewundernswerte Objektivität dem Stoff gegenüber und in seiner knappen Konzentration ungleich erfreulicher als alle jene prätentiösen Bekenntnisse vom Typ der Derischen und Hausensteinschen Kunstschreiberei, die einem nachgerade unerträglich werden. Was hier gesagt ist, hat Hand und Fuß und ist von der Höhe einer Weltanschauung aus gewertet, die den Beweis ihrer Gültigkeit längst durch die Leistung erbracht hat. Kein Zweifel, daß gerade um dieses vorzüglichen Schlußkapitels willen die Osbornsche Kunstgeschichte sich auch in den Kreisen der modernen Kunstfreunde neue Sympathien sichern wird.

Unter dem Titel „Künstlerische Zeitfragen" gab Wilhelm Worringer im Verlag von Hugo Bruckmann-München eine kleine Schrift heraus, die den Vortrag veröffentlicht, den der Verfasser, zum Teil unter stärkster Ablehnung von seiten der Kritik, im letzten Jahre an mehreren Orten gehalten hat. Schon der Vortrag überraschte seinerzeit durch die völlige Resignation, die diese so starke und eigenwillige Persönlichkeit der modernen Kunst gegenüber bekundete. Dieser Eindruck bleibt auch gegenüber dem gedruckten Wort bestehen und es ist in der Tat nicht schwer, die hier von Worringer versuchte Konstruktion seines kunstphilosophischen und soziologischen Systems durch ebensoviel Gegengründe zu erschüttern, weil der ganze Unterbau der hier entwickelten Gedankengänge auf einer vollkommen einseitigen — um nicht zu sagen — falschen Einstellung gegenüber dem Wesen und inneren Auftrieb der modernen Kunst basiert. Trotzdem berührt das freimütige Bekenntnis eines ernsthaft um die tiefsten Menschheitsprobleme ringenden Geistes äußerst sympathisch, ja man möchte sagen, daß eine solche Schrift auch in ihrer Negierung notwendig ist, um letzte Feststellungen überhaupt zu ermöglichen.

In der bekannten Folge von Hugo Schmidts Kunstbrevieren (Verlag H. Schmidt in München) sind zwei weitere Bände erschienen, die Hans Holbein gewidmet sind — und von K. Zoege von Manteuffel verfaßt wurden Der erste dieser Bände behandelt unter Beigabe von 60 gutgewählten Abbildungen den Maler Holbein in sachlich klarer und zugleich höchst anregender Weise. Am Schluß des Bändchens werden eine Reihe zeitgenössischer Erwähnungen und Urkunden mitgeteilt, die die Persönlichkeit Holbeins und die künstlerische Wertung seines Werkes betreffen und kulturgeschichtlich eine interessante Beigabe bedeuten. Der zweite der Bände gilt dagegen dem Zeichner Holbein, der für Holzschnitt und kunstgewerbliche Entwürfe Zeit seines Lebens ebenfalls gearbeitet hat. Hier veranschaulichen neben dem gleich lobenswerten Text des sachkundigen Verfassers weitere 71 Abbildungen die wichtigsten Etappen Holbeinscher Zeichenkunst. Preis jedes Bändchens M. 8.—

Von Hans Much, jenem Hamburger Gelehrten, der auf dem Gebiet der Kunstgeschichte so erfrischend unzünftig ist und dessen Bücher über die Backsteingotik und norddeutsche Plastik früher schon an dieser Stelle gewürdigt wurden, ist neuerdings bei C. Friederichsen & Co. in Hamburg ein Band Islamik erschienen, der das persönliche Erlebnis islamischer Kunst in stärkster Konzentriertheit textlich und bildlich prägnant wiedergibt. Für den Laien steht der Wert dieser äußerst fesselnden Einführung außer Frage. Den Fachmann wird auch hier die Eigenwilligkeit und Originalität der Einstellung sympathisch berühren,

die oft von verblüffender Einfachheit, aber nicht ganz ohne Gefahr iſt.

Der Geist des Kubismus und die Künste

nennt Rudolf Blümner ein Buch von rund 60 Seiten, das ſoeben im Verlag Der Sturm, Berlin, erſchienen iſt. Dieſe Arbeit iſt eine der wichtigſten Veröffentlichungen der letzten Jahre und erbringt mit einer unwiderlegbaren Logik nicht nur den Beweis für die Weſenheit ſchöpferiſcher Kunſt ſchlechthin, die immer den Rhythmus — d. h. künſtleriſche Ordnung und Aufbau ſucht, ſondern bezieht neben der Malerei und Plaſtik auch die Muſik, die Dichtung, die Sprechkunſt und die Bewegungskunſt in den Kreis kritiſch-äſthetiſcher Betrachtung ein. Im Gegenſatz zu Küppers, für den der Kubismus ein Stück neuer Weltanſchauung ſymboliſiert, ſieht Blümner in der Kunſt ſchlechthin (und natürlich damit am augenfälligſten in jenen kubiſtiſchen Bildern, die Ausgangspunkt ſeiner Unterſuchungen ſind) den Ausdruck allgemein menſchlichen Gefühls durch Rhythmus oder wie er an anderer Stelle ſagt: „Das Kunſtwerk geſtaltet individuell Erlebtes durch den rein künſtleriſchen Ausdruck allgemein menſchlichen Gefühls". Jedes dieſer kurzen und ſcharf umriſſenen Kapitel, die das geiſtig ungemein ſtarke Buch zu einer vollendeten Einheit machen, iſt gleich überraſchend durch die reſtlos bezwingende Logik der Gedanken. Wer nach der Lektüre dieſes Werkes noch den trüben Mut hätte, den Kubismus als geiſtiges Phänomen zu leugnen oder weiter vom Ende des Expreſſionismus zu faſeln, verdiente in der Tat den Spott, den Blümner gelegentlich mit Humor für ſeine Widerſacher bereithält. Streicht man auch von der perſönlichen Begeiſterung des Verfaſſers für dieſen oder jenen Künſtler, der ſeinem Herzen beſonders naheſteht, ein Weniges ab — im Ganzen bleibt genug des Poſitiven, ein Dokument perſönlichen Geiſtes und einer Weltanſchauung, die Gegenwart und Zukunft widerſpiegelt.

Silhouetten aus Lichtenbergs Nachlaß von Daniel Chodowiecki

veröffentlichte Hans Timotheus Kroeber kürzlich in einer reizenden bibliophilen Publikation, die bei Heinrich Staadt in Wiesbaden erſchienen iſt. Die hier erſtmalig reproduzierten Silhouetten befinden ſich in Wiesbadener Privatbeſitz und dürften in der Zeit zwiſchen 1777 und 1783 entſtanden ſein. Der Verfaſſer, der ſich als guter Kenner auf ſeinem Gebiete ausweiſt, erbringt mit Überzeugung den Beweis, daß als Verfertiger dieſer köſtlichen Scherenſchnitte, die in engſtem Zuſammenhang mit Lichtenbergs Arbeiten über Phyſiognomik entſtanden ſind, niemand ſonſt als der berühmte Chodowiecki in Frage kommen kann. In der Tat, wen etwa die literarhiſtoriſche Beweisführung noch nicht zu überzeugen vermöchte, muß dennoch zugeben, daß der künſtleriſche Wert dieſer köſtlichen Schattenriſſe, die ein Stück menſchlichen Seelenlebens auf den Beſchauer projizieren, das beſte Dokument für die Hand des Meiſters ſind. Goethefreunde und Sammler der Kunſt des 18. Jahrhunderts werden an dieſer reizvollen Publikation nicht geringe Freude haben. B.

Verſchiedenes

Zu „Oswald Herzog"

Im Anſchluß an den unlängſt von mir an dieſer Stelle erſchienenen Aufſatz ſoll darauf hingewieſen werden, daß „Der Sturm" es war, der zuerſt, und zwar im Juni 1919, eine Kollektivausſtellung von 52 Arbeiten dieſes Künſtlers veranſtaltet hat, nachdem ſchon 1918 ſechs Werke Herzogs dort gezeigt worden waren. Da es heute üblich geworden iſt, die unzweifelhaften Verdienſte des „Sturms" totzuſchweigen, ſo ſoll dies beſonders betont werden.

Im Laufe des Monats Mai dieſes Jahres wird bei K. & E. Twardy, Berlin W. 9, eine von Bruno W. Reimann bevorwortete Publikation Herzogs herauskommen. „Rhythmiſche Dynamik, das Geſetz der Weltanſchauung," nennt der Künſtler einen Aufſatz, in dem er die ſeiner Kunſt zugrunde liegende Weltanſchauung darlegt. Ein reiches Abbildungsmaterial ſeiner Werke unterſtützt ſeine Ausführungen.

Für Juli bereitet die genannte, ſehr tätige junge Kunſthandlung eine neue Kollektivausſtellung des Herzogſchen Schaffens vor, wobei Plaſtiken, Ölbilder, farbige Holzſchnitte und Zeichnungen ausgeſtellt werden ſollen. Alfred Kuhn.

Amerikaniſche Organiſation

Mrs. Albert Sterner, die bisher in Verbindung mit Meſſrs. Knoedler Kollektivausſtellungen hervorragender Künſtler in New York veranſtaltet und in dieſen öfters neue Männer von Bedeutung zu Worte hat kommen laſſen, hat nunmehr eine Organiſation geſchaffen, die ſie die „Junior Art Patrons of America" nennt. Wer Mitglied dieſer Organiſation werden will, muß ſich verpflichten, jährlich wenigſtens $ 25 für Kunſtwerke amerikaniſcher Künſtler auszugeben. Die Organiſation wird unter Ms. Sterners Leitung Ausſtellungen ſowohl einheimiſcher wie auch ausländiſcher Künſtler in einer eigenen Galerie ver-

anſtalten und hofft ſo, tätiges Intereſſe an der Kunſt in weitere Kreiſe tragen zu können.

Des weiteren hat ſich hier eine „Liga der New Yorker Künſtler“ aufgetan, die den ideellen und materiellen Intereſſen der Künſtler dienen will, ganz gleichgültig, welcher Richtung ſie angehören. Ihre Hauptaufgaben ſollen ſein: Ernennung eines Miniſters der ſchönen Künſte ſeitens der Zentralregierung; Erzielung beſſerer Bedingungen für die Entwicklung der einheimiſchen Kunſt; Unterſtützung noch unbekannter Künſtler; Verbeſſerung der Kunſterziehung und des Kunſtunterrichts; Zuſammenbringung von Künſtlern, Kunſtliebhabern und dem breiteren Publikum; Anregung zur Gründung ähnlicher Vereinigungen in den anderen großen Städten des Landes; Austauſch von Ausſtellungen unter dieſen Städten; Errichtung eines großen, allen Richtungen freiſtehenden Ausſtellungsgebäudes in New York für Kunſt und Kunſthandwerk, das zugleich eine „Kunſtzentrale“ abgeben ſoll; Verbeſſerung der Farben uſw. -produktion und des Zuſammenarbeitens zwiſchen dieſen Produzenten und den Künſtlern. Stimulierung von Ankäufen von Kunſtwerken. Sicherlich ein ſchönes Programm.

F.

Der Kunſtmarkt

Bevorſtehende Verſteigerungen

Berlin

Die Doppelſtücke des Kupferſtichkabinetts der ſtaatlichen Muſeen zu Berlin werden in einer großen Auktion am 23.—28. Mai bei Amsler & Ruthardt verſteigert. Der 1998 Nummern umfaſſende Katalog weiſt ſehr koſtbare und ſeltene Kupferſtiche, Holzſchnitte und Radierungen des 15.—19. Jahrhunderts auf und bietet mannigfaltiges Intereſſe. Faſt alle bedeutenderen Meiſter ſind mit guten Blättern vertreten, ſo Aldegrever mit 23 Nummern, Altdorfer mit dem ſeltenen Parisurteil (B. 36), Beham mit 20 und Chodowiecki mit 27 Exemplaren. Von Cranach findet man hier den großen Holzſchnitt der Hirſchjagd, der ſicherlich mehrere Liebhaber aufbieten wird. Gute Porträts von Drevet, aus van Dycks Ikonographie, von Thomas Lawrence (52 Stücke) u. a. ſieht man in reicher Fülle. Dürer iſt mit 66 Blättern vertreten. Von dem umfangreichen und durch beſonders ausgezeichnete Drucke das Hauptintereſſe erregenden Rembrandt-Werk ſind leider die beſten Stücke vom Kultusminiſterium zurück-

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG

alter und
moderner Meiſter

Carl Nicolai · Berlin W 10

Viktoriaſtraße 26 a

Angebote aus Privatbeſitz
möglichſt mit Photo unter Angabe von Künſtler, Maß u. Preis erwünſcht

gezogen worden, doch verbleiben von den 232 Rembrandtblättern noch genügend erlesene Exemplare, um die Versteigerung zu einem wichtigen Ereignis zu gestalten. In einer Reichhaltigkeit, wie sie heute nur selten zu finden ist, erscheint sodann aus einem alten Berliner Privatbesitz das graphische Werk von Adolph Menzel. Der seltene Meister der Kraterographie von 1551, die große Teufelsversuchung des Meisters L. C. verdienen auch noch besonders hervorgehoben zu werden. Die Schätzungspreise, die dem Katalog beigegeben sind, entsprechen unseres Erachtens bei weitem nicht den wirklichen Preisen, die in den meisten Fällen um ein Vielfaches überboten werden. Der Sinn dieser niederen Taxpreise will mir — wie das ganze durch Gesetz bestimmte Verfahren der Vorherschätzung — durchaus nicht einleuchten und bedeutet für den Sammler eher eine Erschwerung als Erleichterung der Orientierung. Gute Graphik, wie die hier zu Gebote stehende, ist heutzutage nicht billig, sie behauptet aber den Weltmarktswert, was den deutschen Käufer bei dem niederen Stand unserer Mark nicht von den hohen Summen abschrecken möge.

Am 20. und 21. Mai versteigert Max Perl eine Sammlung von Stichen, Radierungen, Holzschnitten und Schabkunstblättern des 16.—18. Jahrhunderts, in der sich gute Blätter von Aldegrever (darunter das seltene Lutherporträt), eine Anzahl Dürer und Ostade sowie 18 Rembrandts befinden. Den höchsten Taxwert trägt Rembrandts Ansloo (B. 271) mit M. 28000.—. Von Farbstichen sind vier Blätter von Morland zu nennen. Bedeutender ist die Abteilung der modernen Graphik mit Arbeiten von Brangwyn, Seymour Haden, Munch, Pennell und Whistler als den Hauptvertretern des Auslandes, Corinth, Greiner, Klinger, Kollwitz (20 Blätter), Leibl, Liebermann, Meid, Nolde, Slevogt und Thoma als deutschen Künstlern.

K. S.

Am 31. Mai findet bei Rudolph Lepke eine Versteigerung von Gemälden namhafter Meister unserer Zeit statt. Der Katalog enthält u. a. folgende Namen: C. Troyon, A. Decamps, F. Thaulow, Ed. Grützner, W. Trübner, A. Brendel, K. Müller-Kurzwelly, O. v. Kamecke, Ant. Müller, W. Verschuur, J. Schottell, F. Voltz, A. Rasmussen, K. Buchholtz, G. Kuehl, E. Verboeckhoven u. a. m.

ZET
FARBE

Eine Ölfarbe ohne jedes Gerinnsel.
Selbst im hauchartigen Auftrag noch körperhaft.
Klar in den Übermalungen und Lasuren.
Organische Einheit von Farbe und Malgrund.
Sonderdrucksachen auf Wunsch kostenfrei.

GÜNTHER WAGNER
HANNOVER UND WIEN

Frankfurt a. M.

Rud. Bangel versteigert am 31. Mai u. folg. Tage den ersten Teil der Sammlung des Herrn Dr. Ernst Cosack-Arnsberg (Illustr. Kat. 1018): Gemälde moderner Meister, Möbel, Arbeiten in Metall (Silber, Zinn, Bronzen), Uhren, Keramik, Elfenbein. Von den Gemälden, vorwiegend der Münchner Schule, entstammt eine Anzahl dem Besitz eines bekannten mitteldeutschen Museums, so Bilder von Grützner, Defregger, G. v. Max, Hugo Kaufmann, Schmutzler u. a. Unter den Möbeln finden sich Vitrinenschränke des Barock, Kastenmöbel, Sitzmöbel, ein holländisches Zimmer mit reichen Einlagen.

Mitte Juni versteigert die gleiche Firma die Sammlung des Herrn Sanitätsrat Dr. Max Marckwald-Bad Kreuznach, die Gemälde alter Meister, gotische und Renaissancemöbel sowie Textilien, Gläser, Zinn, Keramik und Silberarbeiten umfaßt.

Neue Kataloge

Amsler & Ruthardt, Kunstantiquariat, Berlin W. 8, Behrenstr. 29a. Katalog Nr. 101. Kostbare und seltene Kupferstiche, Holzschnitte, Radierungen, Werke und Handbücher des 15.—19. Jahrh. aus verschiedenem Besitz, darunter Doppelstücke des Kupferstichkabinetts der staatlichen Museen zu Berlin. Reiche Auswahl von holländischen Künstlern des 17. Jahrh., darunter kostbare Blätter von Rembrandt u. a. Hervorragende franz. und engl. Kupferstiche und Schabkunstblätter des 18. Jahrh. 4°. 167 S. 1998 Nrn. Mit zahlreichen Abbildungen im Text. Versteigerung: 25.—28. Mai.

S. Martin Fraenkel, Berlin W. 35, Lützowstr. 41. Antiquariatskatalog Nr. 12. Ältere französische u. deutsche Erotik. Kl. 8°. 28 S. 216 Nrn.

Die **Galerie Wilhelm Goyert** in Köln veranstaltet augenblicklich eine Kollektivausstellung des Berliner Künstlers Erich Waske und gibt gleichzeitig als viertes Buch der Galerie Goyert ein reich illustriertes Bändchen mit einer eingehenden Würdigung des jungen Künstlers aus der Feder von Curt Bauer heraus.

Karl W. Hiersemann, Buchhändler und Antiquar, Leipzig, Königstr. 29. Katalog 486/1921. Deutschland. Geschichte, Geographie, Ethnographie, Kulturgeschichte. III. Spezielle und Lokalgeschichte. II: Nieder-, Mittel- u. Süddeutschland. Enthaltend die Bibliotheken des Prinzen Alexander von Hessen, des Grafen Axel v. Kalckreuth und des Militärschriftstellers Friedrich von der Wengen.

Oskar Rauthe, Buch- und Kunstantiquariat, Berlin-Friedenau, Handjerystr. 72. Antiquariatskatalog Nr. 92. Bücher aus allen Wissensgebieten.

Heinrich Rosenberg, Antiquariat, Berlin W. 15, Lietzenburger Str. 33. Katalog Nr. 11. Deutsche Literatur in Gesamt- und Erstausgaben, Friedrich d. Gr., Kunstgeschichte, Kinderbücher, Literaturgeschichte, Reisen, Kupferstiche, Radierungen, Lithographien.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone": BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Kaulbachstr. 35, I / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE: Dr. Leo Balet, Blaricum, Nordholland / DANEMARK und SKANDINAVIEN: Dr. Alfred Gold, Charlottenlund (Danmark), Lindegaardsvej 44 / PARIS: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City

Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2 Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 11	2. Juni	Heft 11	26. Mai
„ 12	16. Juni	„ 12	9. Juni
„ 13	7. Juli	„ 13	1. Juli
„ 14	21. Juli	„ 14	15. Juli

Hollstein & Puppel, Kunstantiquariat, Berlin W 15

Meinekestraße 19

ERSTKLASSIGE KUPFERSTICHE UND HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER

KUPFERSTICH-VERSTEIGERUNGEN

Interessenten bitten wir um Angabe ihres Sammelgebiets

Die Sammlung Bachſtitz

Von Dr. LEO BALET
Mit 6 Abbildungen

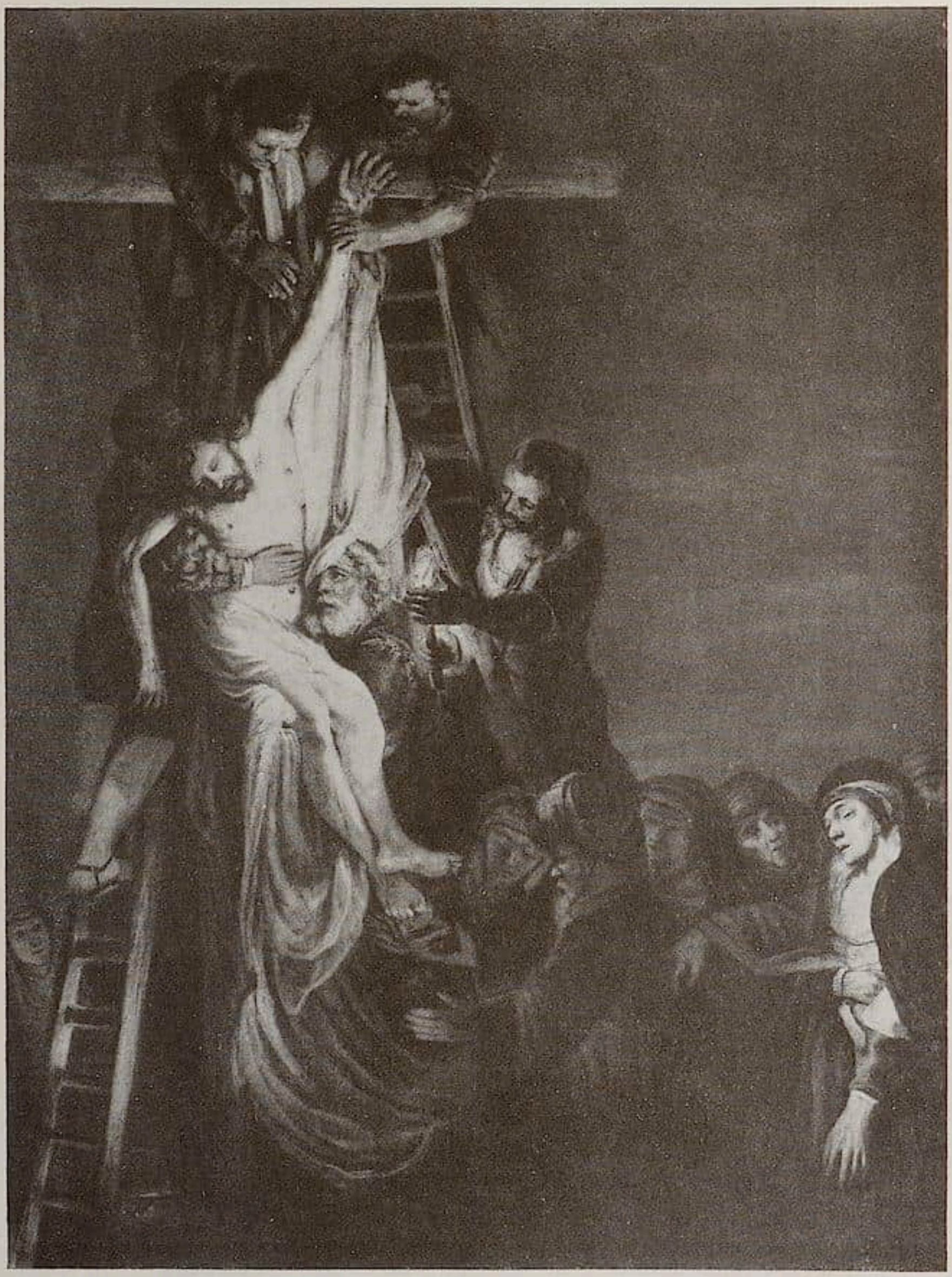
Die „Bachſtitz-Gallery", die nach dem Kriege im Haag gegründet wurde, iſt inhaltlich ſo erſtaunlich reich und was Aufmachung anbelrifft, von einer ſo künſtleriſchen Vornehmheit, daß man vollkommen vergißt, in einer Kunſthandlung zu ſein, ſondern vielmehr glaubt, ein zwar kleines aber äußerſt preziöſes Muſeum zu beſuchen. Keine Verkäufer oder, was noch ſchlimmer iſt, Verkäuferinnen tänzeln um einen herum mit dem üblichen nichtsſagenden Gefaſel, um ihre häufig zweifelhaften und im übrigen nur zweit- oder drittklaſſigen Sachen aufzuſchwatzen. Man iſt in der Surinameſtraat 11 ungeſtört, ſich ſelbſt überlaſſen, kann die märchenhaften Kunſtſchätze ſtill genießen und wünſcht man irgend eine Auskunft, ſo ſind, ohne daß ſie ſich vorher bemerkbar machten, ein paar Damen zur Stelle, die einen überraſchen durch ihre ſachgemäße Orientierung über jedes Stück, durch ihr Bewandertſein in jeder Fremdſprache und namentlich durch eine feine Beſcheidenheit, die ganz im Stile dieſes wirklich ariſtokratiſchen Milieus iſt.

Von den antiken Kunſtſchätzen der ehemaligen Sammlung Dr. F. von Gans-Frankfurt a. M., die hier zum letztenmal vollzählig beiſammen ſind, bevor ſie in alle Winde zerſtreut werden, möchte ich ein anderes Mal das Wichtigſte hervorheben. Diesmal will ich mich auf die hervorragendſten Gemälde der Sammlung Bachſtitz beſchränken.

Unter den ſeltenſten Stücken fällt beſonders ein großes Altarbild mit Szenen aus dem Leben des hl. Auguſtin von einem unbekannten ſüdniederländiſchen Meiſter um 1480 auf. Das Bild hat drei Teile, die beiden Seitenteile enthalten je zwei Szenen. Links oben die Prieſterweihe des hl. Auguſtin durch den Biſchof Valerius von Hippo, der dem noch als Diakon gekleideten Auguſtin die Hände ſalbt. Im Vordergrund die Szene, die das Paſſional ebenſo rührend naiv beſchreibt wie der (wohl Antwerpener?) Künſtler ſie gemalt hat: „Da ward der Biſchof ſeines heiligen Lebens froh, und gab Sankt Auguſtin viel Gewalt und hieß ihn, an ſeiner Statt predigen, wann er hätt mehr Kunſt als er." Das Paſſional erzählt dann weiter: „Nun forcht Valerius, man würd ihm Sankt Auguſtin anderswo zu einem Biſchof machen. Und bat ihn, daß er an ſeiner Statt Biſchof wär; wann er meinet, er wär nutzer dann er. Das tät Sankt Auguſtinus ungern, doch tät er es bis an ſeinen Tod." Das Mittelbild enthält dann die Hauptſzene des Bildes, die Biſchofsweihe des Heiligen. Auf dem rechten Seitenteil ſehen wir Auguſtinus, wie er ſeinen Orden ſtiftet und im Hintergrund die bekannte Begebenheit: „Sankt Auguſtin ging beim Meer um und trachtet mit Ernſt, wie er die Heilige Dreifaltigkeit möchte gar durchgründen. Und ſah ein ſchönes minnigliches Kind bei dem Meer ſitzen, das ſchöpfet immer aus dem Meer mit einem kleinen Löffel in ein kleines Grüblin. Er ſprach zum Kind: Was meineſt du damit? Es ſprach: Ich will das große Meer in ein kleines Grüblin ſchöpfen. Er ſprach: Kind, das magſt du nicht getun, wann es iſt unmöglich. Das Kind ſprach: Das iſt mir möglicher zu tun, dann dir das iſt, darmit du um geheſt. Und darmit verſchwand das Kind, und Sankt Auguſtin merket wohl, daß es Gott war geweſen." Die Zitate aus dem Paſſional brachte ich abſichtlich ſo ausführlich, weil ſie mir ſo beſonders geeignet erſcheinen, den kindlichen Charakter dieſes intereſſanten mittelalterlichen Meiſters wiederzugeben.

Die beiden Hauptſtücke der Sammlung Bachſtitz ſind zwei Bilder von Rembrandt, von deren hervorragenden Qualitäten die Reproduktionen wohl ein beredtes Zeugnis ablegen. Die voll ſignierte und 1651 datierte Kreuzabnahme, die wahrſcheinlich identiſch iſt mit dem Bilde, das ſich 1656 in der Konkursmaſſe Rembrandts befand, wurde 1834

Rembrandt. Kniestück einer sitzenden alten Frau.

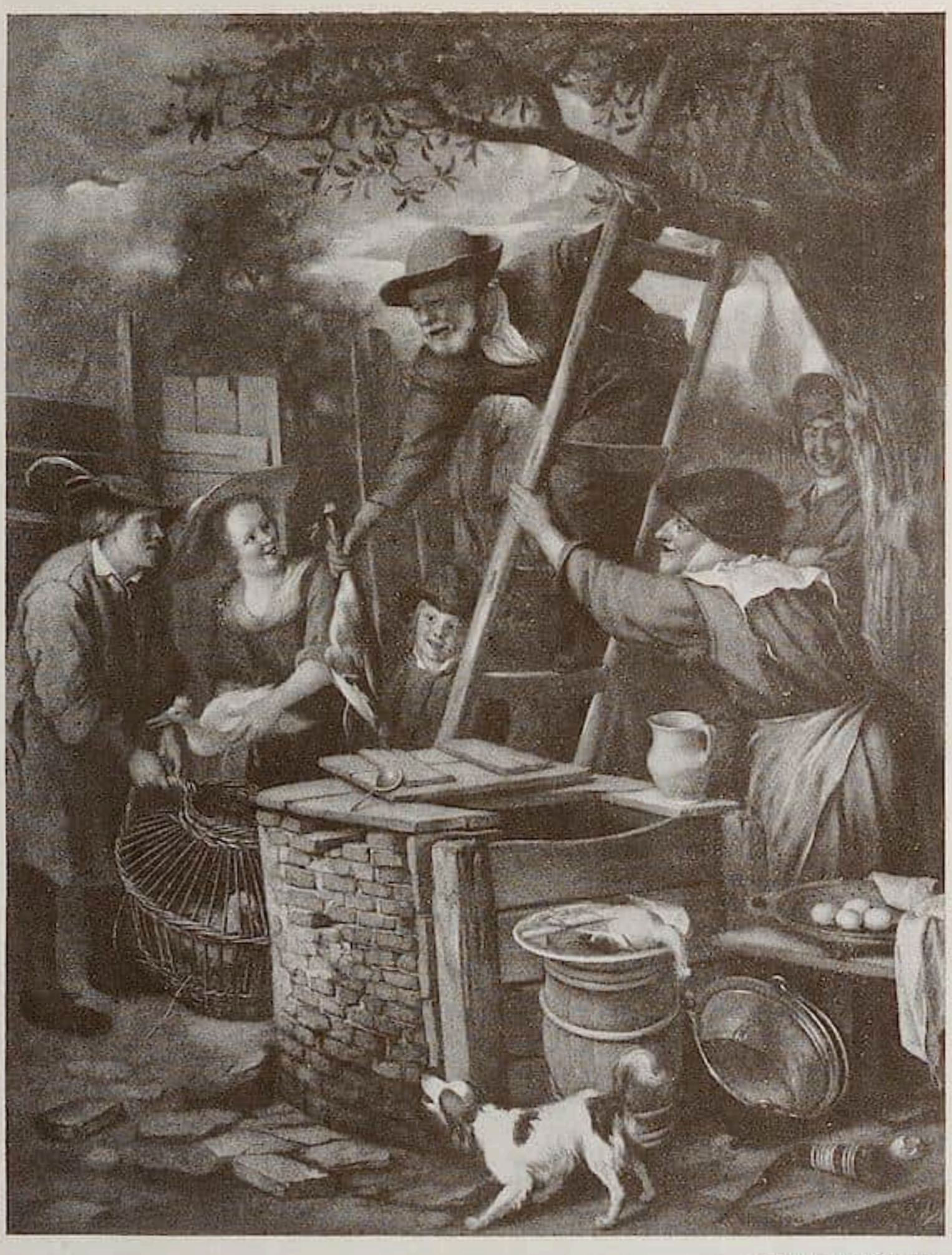


Rembrandt. Chriſti Abnahme vom Kreuz.

Gerard Dou. Rembrandt im Atelier.

als im Beſitze der Viscounteß Hampden in London verſteigert. Es wanderte dann in die Sammlungen J. A. Beaver in Lancaſhire, wo es im Jahre 1840 nachgewieſen werden konnte, und E. W. Parker in Skirwith Abbey, Cumberland, um endlich auf der Auktion vom 2. Juli 1909 in London für £ 8190 an den Kunſthändler Kleinberger-Paris zu kommen, der es an Dr. F. von Gans-Frankfurt verkaufte. Hofſtede de Groot hat in „Onze Kunſt“ (VIII, 1909, S. 179) und in ſeinem „Beſchreibenden und kritiſchen Verzeichnis“ (VI, S. 81, Nr. 133) ausführlich über dieſes Bild geſchrieben. Es genüge hier noch die Bemerkung, daß dieſe Kreuzabnahme eine freie, in den Einzelheiten wie in der Geſamtkompoſition abweichende Wiederholung iſt von der Kreuzabnahme vom Jahre 1633 in St. Petersburg.

Das Knieſtück einer ſitzenden alten Frau von Rembrandt iſt ebenfalls voll ſigniert und datiert 1661. Hofſtede de Groot beſprach das Gemälde in dem „Beſchreibenden und kritiſchen Verzeichnis“ (VI, S. 220, Nr. 498). Auch von dieſem Bild iſt die Herkunft ſehr weit zurück zu verfolgen. Es wurde 1818 in London in der Britiſh Inſtitution unter Nr. 121, 1899 in der Royal Academy unter Nr. 78, und 1907 ebenda unter Nr. 56 ausgeſtellt. Im ſelben Jahr wurde es bei Frederik Muller & Co. in Amſterdam



Jan Steen. Der Entenbaum.

verſteigert und kam in die Sammlung Hume in London, ſpäter in die Sammlung Earl Brownlow in Aſhridge Park. 1900 war es im Beſitze des Kunſthändlers Sedelmeyer in Paris. Von dort wanderte es in die Kollektion E. F. Milliken in New York, um 1902 wieder bei Bedingfield-London verſteigert zu werden. Über die Kunſthändler George Donaldſon-London und F. Kleinberger-Paris kam es nach Frankfurt in die Sammlung F. von Gans. Dieſe alte Frau gehört zweifellos zu den allerbeſten Porträts Rembrandts aus ſeiner Spätzeit.

Von Jan Steen beſitzt die Bachſtitz-Gallery den bekannten Entenbaum (Hofſtede de Groot: Beſchr. u. krit. Verz. I, S. 86, Nr. 364). Auch hier iſt es intereſſant, die Herkunft

De Moulins. Männliches Bruſtbild.

zu verfolgen, weil man daraus entnehmen kann, wie die Preiſe innerhalb eines Jahrhunderts geſtiegen ſind. Auf der Verſteigerung N. Doekſcher-Amſterdam am 9. September 1789 brachte das Bild fl. 385.—, am 4. Juli 1833 bei J. J. Faeſch-Amſterdam bereits fl. 810.—. Chaplin, der das Bild kaufte, brachte es nach England, wo es 1845 bei E. W. Lake in London für £ 137 sh. 11 an Rutley verkauft wurde. Im Jahre 1884 wurde es unter Nr. 177 in Brighton ausgeſtellt und endlich kam es in den Beſitz von F. von Gans.

Gerard Dou iſt mit einem Bild vertreten, das nicht nur einen ſehr hohen künſtleriſchen, ſondern auch hiſtoriſchen Wert hat. W. Martin hat es in ſeinem Werke: „Gerard Dou“, 1911, auf S. 173 und „Gerard Dou“, 1913, auf S. 13 und 180 beſprochen und abgebildet. Es ſoll Rembrandt in ſeinem Atelier darſtellen, wofür zunächſt die unverkennbare Ähnlichkeit mit dem jungen Rembrandt, wie wir ihn aus ſeinen Selbſtporträts kennen, ſpricht, dann auch das ſchon mehr als beſcheidene Milieu,

Francesco de Goya. Bildnis der Donna Francesca Candado.

in dem — wie wir wiſſen — der größte Maler Hollands ſein Leben verbracht hat. Es iſt ja bekannt, daß er den größten Teil ſeines Verdienſtes an Koſtbarkeiten, Dekorationsſtücken verwandte, von denen wir ihn hier dann auch umgeben ſehen. Neben der Staffelei ſteht eine geöffnete Truhe mit einer Ampel, einer koſtbaren getriebenen Schale, während ſich auf dem Boden noch ein alter Foliant, eine bunte Schale, eine Trompete, ein Helm, ein Bruſtharniſch herumtreiben. Alles Requiſiten, mit denen er ſeine

Modelle aufputzte. An der Wand hängen noch ein paar Zeichnungen, eine alte Frau und einen Mann mit Helm darstellend, die, obgleich sehr verschwommen wiedergegeben, uns doch an bekannte Werke Rembrandts erinnern.

Von Jan van Goyen enthält die Sammlung Bachstitz ein Jugendwerk aus dem Beginn der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts mit der Darstellung eines Dorfes am Fluß. Es stammt aus der berühmten Sammlung Wallace-London. Von Johannes Verspronck das Bildnis des Malers Thomas Wijck. Moes schrieb darüber in seiner Ikonographia Batava, Nr. 9306, 3. Ehemals war dieses Porträt, zusammen mit dem Gegenstück, Trijntgen Adamdr., die Gattin des Wijck darstellend, in der Sammlung David Sellar in London. Auf der Ausstellung der Royal Academy of Arts 1888 waren die Porträts noch zusammen ausgestellt. Das Bild des Mannes gelangte in die Sammlung Gans, das der Frau (1641 datiert) befindet sich augenblicklich im Besitze von Mrs. Stephenson Clarke in Slaywards Heath. Von Meindert Hobbema sei hier kurz noch sein Waldiges Ufer am stillen Wasser erwähnt.

Anschließend an die holländischen Meister des 17. Jahrhunderts seien hier zwei besondere Werke der flämischen Schule hervorgehoben. Das Brustbild eines Greises von Rubens, in dem man das Porträt des wegen seines ungewöhnlichen hohen Alters berühmten „Old Pair" wieder zu erkennen glaubt. Ein mit obigem völlig übereinstimmendes Bildnis von van Dijck befindet sich in der Eremitage in St. Petersburg. Max Rooses hat das Bild von Rubens beschrieben in „L'oeuvre de P. P. Rubens" IV, Nr. 1017 und „Rubens leven en werken" 1903, S. 495. Dann das Porträt des Thomas Howard, Graf Arundel & Surrey, ersten Herzog von Norfolk 1586—1646, von Anton van Dijck. Auch dieses Bild ist aus der Kunstgeschichte genügend bekannt. John Smith schrieb darüber in „A Catalogue raisonné" III, S. 93, Nr. 322 und Lionel Cust in „A. van Dijck", 1900, S. 268.

Die französische Schule ist mit einem sehr, sehr feinen männlichen Brustbild des Maître de Moulins um 1480 vertreten, das in der Auffassung dem Bildnis eines Kardinals im Germanischen Museum, ebenfalls vom Maître de Moulins nahe verwandt ist.

Aus der deutschen Schule ist nur ein Werk vorhanden. Ein Triptychon mit Darstellung der Drei Könige von dem Meister von Frankfurt um 1500—1520. Es stammt aus der Sammlung L. Goldschmidt-Paris. Wer Näheres darüber wissen will, sei auf den Aufsatz von M. J. Friedländer im Jahrbuch d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen verwiesen (XXXVIII, 1917, S. 135 mit Abb. S. 141).

Unter den italienischen Bildern sind folgende bemerkenswert: Das Bildnis eines jungen Mannes von Bartolomeo Montagna, das Porträt des Senators Vercellino Olevazzi von Giovanni Battista Moroni, das Brustbild des Dogen Luigi Moncenigo von Jacopo Robusti genannt Tintoretto und „Christus und die Ehebrecherin" von Giovanni Battista Tiepolo.

Zum Schluß bringen wir die Reproduktion eines höchst charakteristischen Porträts der Donna Francesca Candado von Goya. Es war auf der Ausstellung der Kunstakademie Berlin 1909 (vgl. Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XV, 1909, S. 203) und ist in der Fachliteratur (J. v. Loga: Francesco de Goya, Nr. 189; Yriarte: Francesco de Goya, S. 147) ausführlich behandelt. Eine Skizze des Bildes befindet sich unter Nr. 188 im Museum von Valencia.

Magnus Zeller

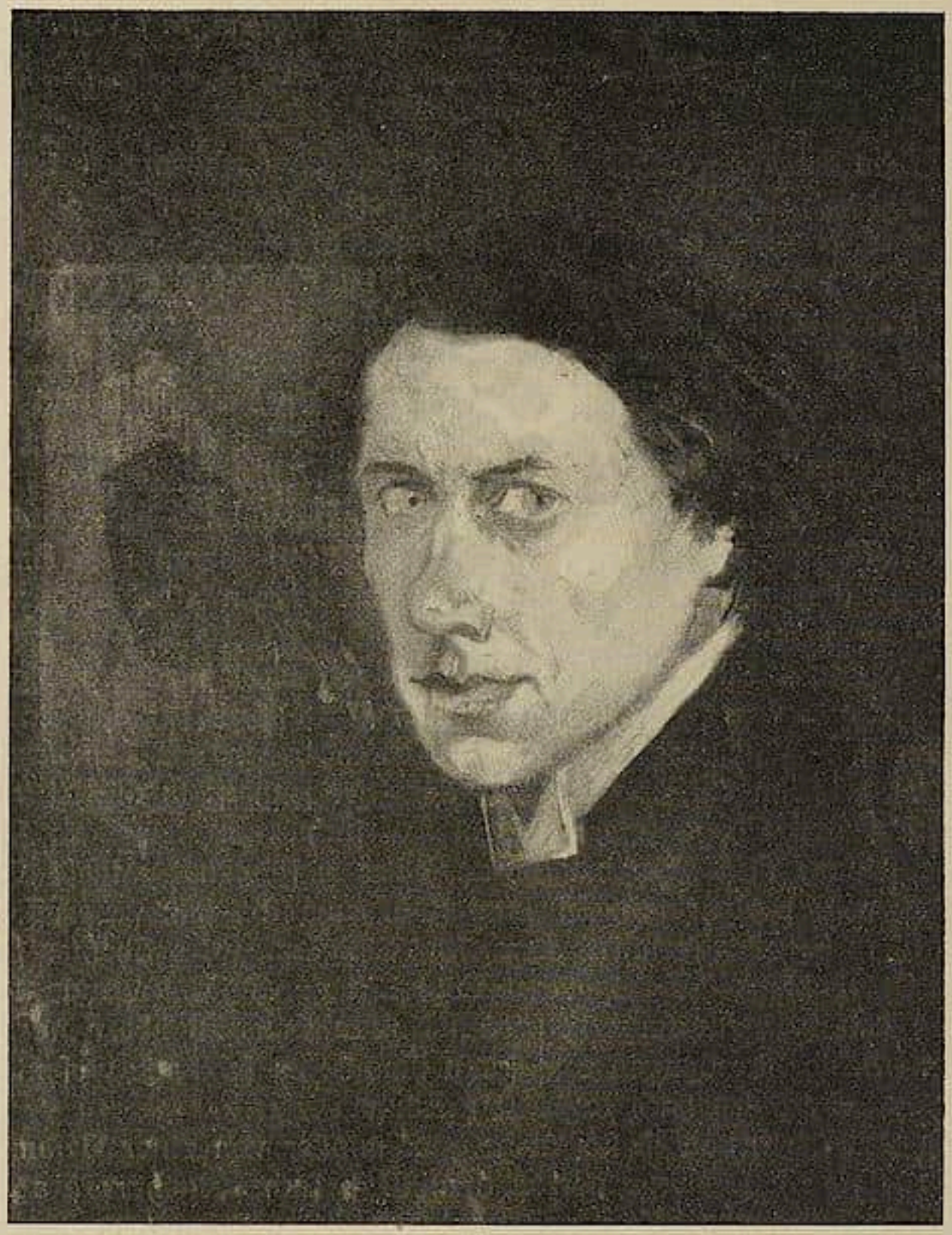
Mit 15 Abbildungen | *Von PAUL FECHTER*

In der maleriſchen Situation der Gegenwart ſpürt man, nachdem der Expreſſionismus mit ſeinem Einzug in die Nationalgalerie eben erſt gewiſſermaßen die offizielle Anerkennung gefunden hat, eine leichte Kriſenluft. Curt Glaſer hat das hübſche Wort vom ſauren Kitſch für die Mitläufer gefunden, im Gegenſatz zum ſüßen Kitſch der früheren — Wilhelm Hauſenſtein, einſt begeiſterter Vorkämpfer des Neuen, redet ſo peſſimiſtiſch, wie es vor dem Krieg nur Julius Meier-Graefe tat, und ein Maler wie Ludwig Meidner erklärt öffentlich als notwendige Vorausſetzung und Korrelat der ekſtatiſchen Kunſt, die auch er erſehnt, einen konſequenten Naturalismus. Man fühlt, wie ſich unter der Oberfläche bereits wieder irgendein Wandel, ein Neues ankündigen will — und muſtert unwillkürlich die Reihe der Jüngeren, die hinter der Generation des reifen Expreſſionismus aufrücken, ob dort vielleicht Spuren und Anzeichen ſichtbar werden, aus denen man den Sinn des Kommenden deuten oder wenigſtens ahnen kann.

Eine ſolche Vor- oder Rückſchau iſt im allgemeinen nicht allzu ergiebig. Man ſieht viele Kräfte am Werk: was fehlt, iſt Inſtinkt oder Bewußtheit für die Richtung, in der ein Weiterbilden ſinn- und zeitgemäß iſt. Die einen haben aus dem Expreſſionismus der reinen Farbe, wie ihn der Dresdner „Brücke"-Kreis zuerſt in die Welt ſetzte, unter Zuſatz kubiſtiſcher und Chagallſcher Elemente verſucht, ein Neues zu formen, ohne über Zuſammenſetzung und Kombination zu einer gefühlten Syntheſe vorzudringen; die andern ſuchen von dem tonigen Impreſſionismus der alten Sezeſſion aus über Kokoſchka durch mehr oder weniger literariſche Steigerung des Themas ins Kosmiſch-Religiöſe und Überhöhung der tragenden Tonigkeit durch lichttragende lineare Gelbornamentierung den hier zugrunde liegenden Naturalismus zu überwinden. Über die Abſicht kommen beide Strömungen nur ſelten hinaus; es fehlt die weſentliche Vorausſetzung: gelebtes Leben, das nach Äußerung drängt.

Zu den wenigen, die neben dieſen mehr oder minder von einer Geſamtrichtung beſtimmten Malern ihren beſonderen perſönlichen Weg ſuchen, gehört Magnus Zeller. In ſeinen Arbeiten ſpürt man etwas von dem, was man bei den meiſten andern vermißt: gelebtes Leben, einen Menſchen, der aus ſeinen Notwendigkeiten wirkt, nicht aus einem ſo oder ſo beſtimmten Verhältnis zu den Strömungen der Gegenwart. Er ſteht iſoliert, nicht ohne Beziehungen zu Gleichaltrigen, aber doch ſo, daß das Entſcheidende ſein Beſonderes, nicht das zeitlich Gemeinſame iſt.

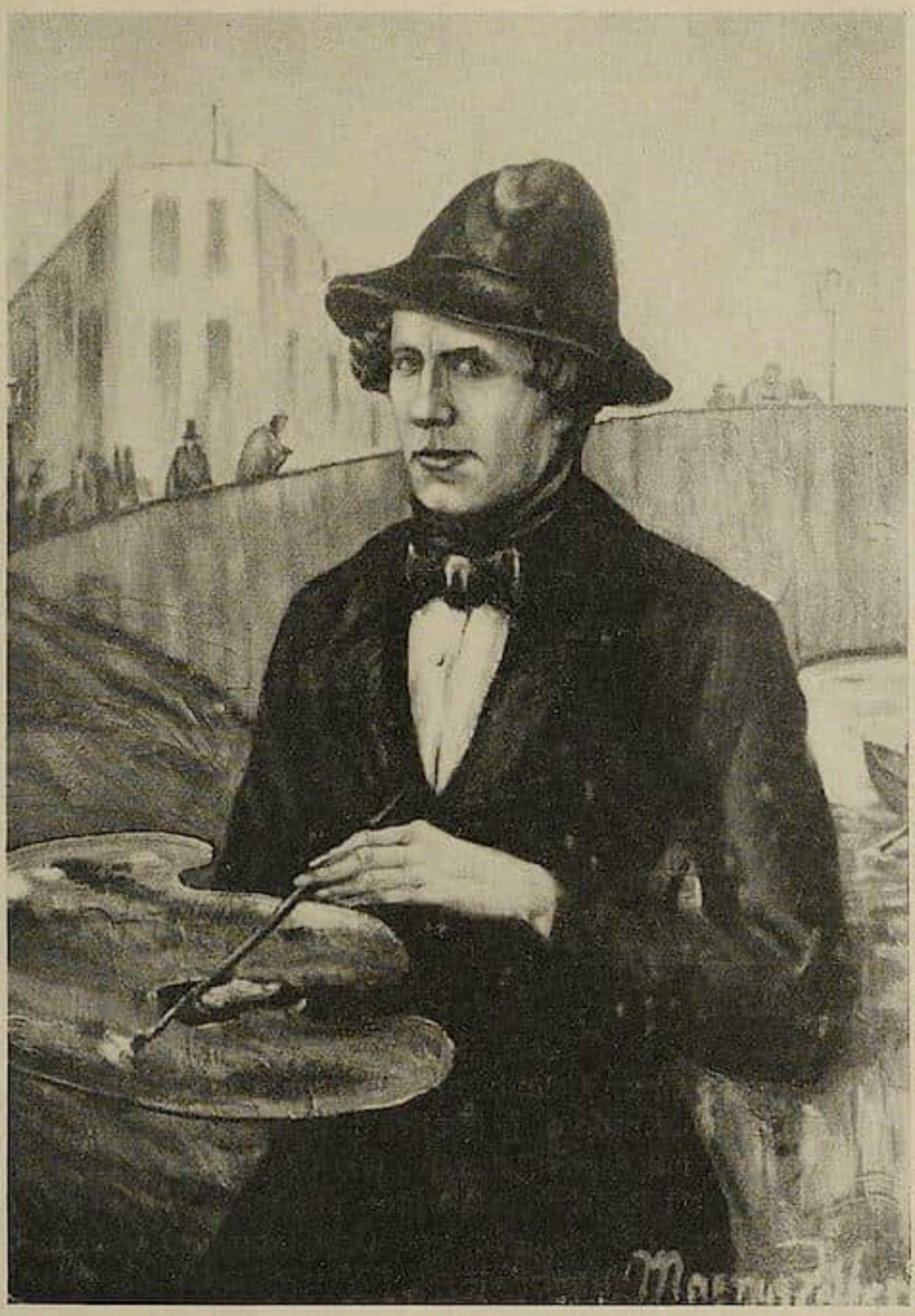
Zeller, ein entfernter Verwandter Eduard Zellers, des Geſchichtsſchreibers der griechiſchen Philoſophie, ſtammt aus einer Theologenfamilie. Er begann ſeine Laufbahn als Maler bei Corinth, der ihm nach Möglichkeit die Anfänge erleichterte. Zwei Winter arbeitete er dort; dann malte er auf eigene Fauſt weiter, ging zuſammen mit Claus Richter nach Paris und ſtellte, bald nach ſeiner Rückkehr, zum erſtenmal in der Berliner Sezeſſion aus. Von da an kehrte er immer wieder, mit Bildern, Zeichnungen, die immer nur wie Andeutungen ſeines Weſens wirkten und Neugier auf weiteres weckten. Der Krieg warf ihn, wie ſo viele, unter die Armierungstruppen, bis er ſchließlich in Ober-Oſt landete, als Ordonnanz der Preſſeabteilung, die auch Eulenberg, Schmidt-Rottluff u. a. beherbergte. Hier begann er wieder zu arbeiten; eine Ausſtellung, die die Wilnaer Zeitung 1917 in Wilna veranſtaltete, zeigte neben Arbeiten von Heckendorf, Böckſtiegel, Büttner, Struck auch mehrere Bilder von Magnus Zeller;



Magnus Zeller. Selbſtbildnis. 1911.

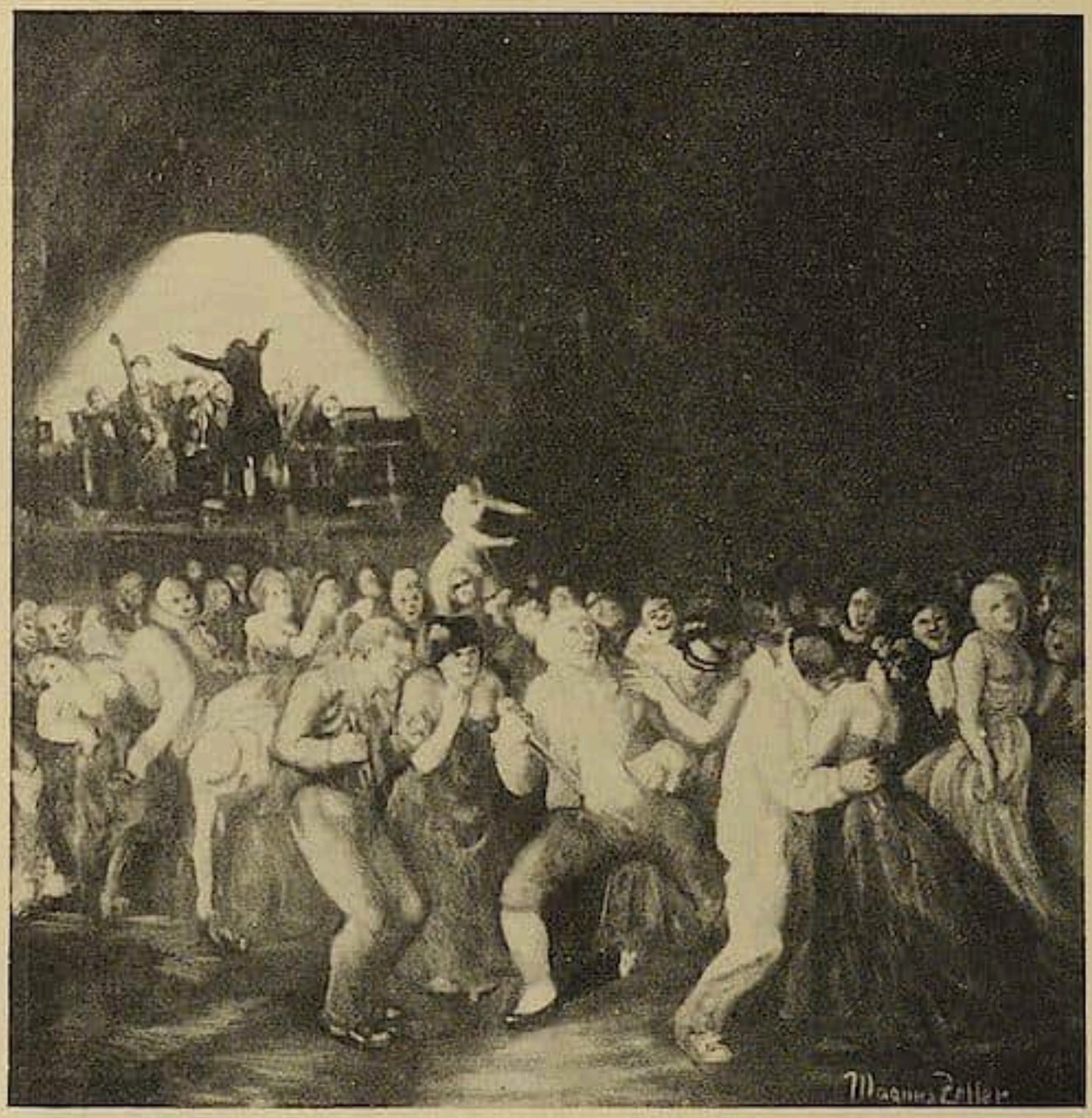
ein paar ſehr merkwürdige ruſſiſche Straßenſzenen und Teeſtubenbilder ſind hier entſtanden. Seit dem Kriegsende kam er wieder regelmäßig in den Ausſtellungen der Corinthſezeſſion mit neuen Gemälden; daneben begann er, wie ſchon in Kowno, mit graphiſchen Arbeiten, vor allem Lithographien. Und jetzt haben ſich ſeine Weſenszüge ſoweit herauskriſtalliſiert, daß das Bild ſeiner inneren Art und ſeiner Wegrichtung klar und eindeutig da liegt, wenn auch der Umkreis ſeiner Möglichkeiten und Ergebniſſe noch keineswegs abzuſchätzen iſt.

Was er malt? Eigentlich nur Menſchen. Menſchen in Gruppen, einzeln, in bewegten Szenen, im Beiſammenſein, in irgendeiner Situation, in der in Mienen, Geſten Farben etwas von der Seltſamkeit des Menſchſeins ſich offenbart. Er malt ſie in Zimmern, im Freien, auf der Straße, und die Umwelt wird in Form und Farbe zur Begleitung der geheimnisvollen Melodie, die zwiſchen den Geſtalten ſpielt — und ihnen etwas Unwirkliches, Überwirkliches gibt, ohne die Wirklichkeit zu durchbrechen. Das Phantaſtiſche des Lebens rein als Erſcheinung ſchlägt ſich hier nieder, ohne phantaſtiſche



Magnus Zeller. Selbſtbildnis. 1914.

Zutaten zum Ausdruck ſeiner ſelbſt zu brauchen. Es wächſt rein aus der Viſion, aus der ſeltſamen Farbigkeit, die in der Erinnerung etwas von blaugrau als Hauptton behält und doch, wenn man vor den Bildern ſteht, von einem erſtaunlichen Reichtum nicht nur der Töne, ſondern auch der reinen Farben iſt. Es wächſt ferner aus dem ſeltſamen Gefüge, zu dem ſich die Geſtalten und Dinge des Bildes vereinigen, aus den merkwürdigen Raumwirkungen, die aus den Verwinklungen und Verſchiebungen von Geraden und Kurven ſich ergeben. Zuweilen ſteckt in dieſer Bindung des Ganzen ein Reſt von Konſtruktion; der Bildbau wächſt noch nicht rein aus dem Gefühl für den heimlichen Symbolwert des Gefüges, ſondern aus einem Überreſt von Kompoſitionswillen; es kommt gewiſſermaßen ein überflüſſiger Zuſatz von Kunſt in das Erlebte. Je weiter aber Zeller ſeinen Weg gegangen iſt, um ſo mehr iſt dies innerlich Unbewegte



Magnus Zeller. Maskenball. 1912.

aufgegangen in der empfundenen Gelöſtheit des Ganzen, das dieſe konſtruktive Bindung ſich als ihren begrenzenden Ausdruck geſchaffen hat.

Eines der erſten Bilder, mit denen Zeller ſeinerzeit in der alten Sezeſſion auftauchte, war eine Kreuzigung. Nicht ſo ſehr ein Verſuch, das religiöſe Moment des Vorgangs zur Geſtaltung zu bringen, als vielmehr eine Geſtaltung des Unheimlichen, Phantaſtiſchen der ganzen Szene. Hoch oben über der Menge ragten die drei Kreuze in den Himmel, wie ſchon abgelöſt vom irdiſchen Geſchehen: unten aber drängt ſich das Volk, in deſſen wunderlicher Bewegtheit ſich das metaphyſiſche Schauſpiel da oben ſpiegelte. Man empfand ſehr deutlich die Vorbilder, fühlte den Einſchlag von Daumier her und darüber hinaus etwas von Goya; zugleich ſpürte man das Eigene, Perſönliche, das hier taſtend, die eigenen Mittel noch auf dem Weg über andere ſuchend, im weſentlichen aber ſchon von Inſtinkt getrieben, nach reinem Ausdruck ſeiner Formen hinſtrebte. Der Einfluß von Daumier und Goya her blieb zunächſt: man ſieht ihn noch unverhüllt in dem Maskenball von 1913, in der Luſt am Grotesken, in dem Menſchliches zum Selbſtausdruck geſteigert wird. Aber es dauert nicht lange und durch die fremden Formen bricht immer ſtärker das Eigene hindurch. Die Geſtalten ſtrecken ſich, verlieren die groteske Derbheit und Körperlichkeit zugunſten einer ſpirituelleren Schlankheit: die Vielheit der Erſcheinungen tritt zurück — eine Gruppe von wenigen Figuren iſoliert ſich, um rein für ſich Träger für das ſeltſame Daſeinsgefühl dieſes Malers zu werden.

Magnus Zeller. Kreuzigung. 1912.

Die Themen werden einfacher: was zunächſt noch der Gegenſtand rein als ſolcher an Wirkung mitbringen mußte (Kreuzigung, Maskenball, Apokalyptiſche Reiter), die leiſe literariſche Beimiſchung verſchwindet: rein an Szenen des täglichen Lebens, an Menſchen im Beiſammenſein, zuletzt auch an der Iſoliertheit eines Bildniſſes wird nun die Viſion geſtaltet und damit der Schritt zum Entſcheidenden getan.

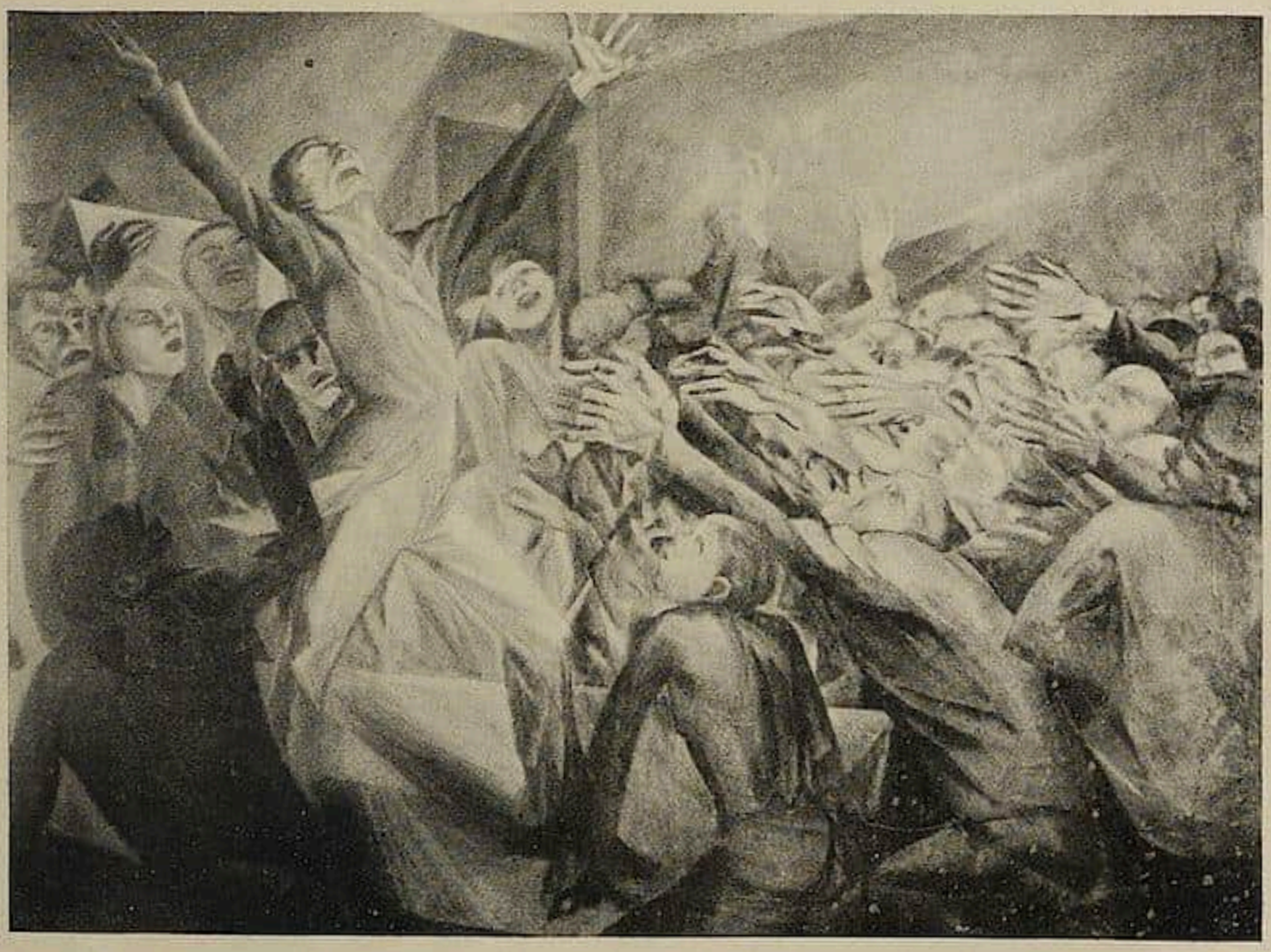
Denn die ſeltſame Unwirklichkeit der Zellerſchen Welt, die doch zugleich etwas erſchreckend Wirkliches hat, wächſt eben daraus, daß dieſer Maler rein aus ſeiner Viſion heraus ſchafft, daß er eben dieſe, über das nur rezeptive Verhältnis zur Welt hinausgehende Produktivität beſitzt, und aus dieſem inneren Beſitz, ohne Modell, lediglich ſeine Vorſtellung von der Welt entwickelt. Magnus Zeller gehört zu den Menſchen, die nur eine dünne, zerbrechliche Wand vom Weſen der Welt, von der Berührung mit dem Metaphyſiſchen trennt. Es iſt kein Zufall, daß er früher mit Vorliebe Hoffmannſche Geſchichten illuſtriert hat: er fühlte die innere Verwandtheit zu dieſem Dichter, der wie er, die wirkliche Welt gleichſam durchſichtig erlebte, als dünne Hülle von Geheimniſſen, die die Realität von Menſchen und Dingen geſpenſtiſch ſpukhaft durchleuchten. Das Erſchreckende, was der bloße Anblick eines Menſchen, einer Gruppe, einer Szene un-

Magnus Zeller. Krankenbett. 1914.

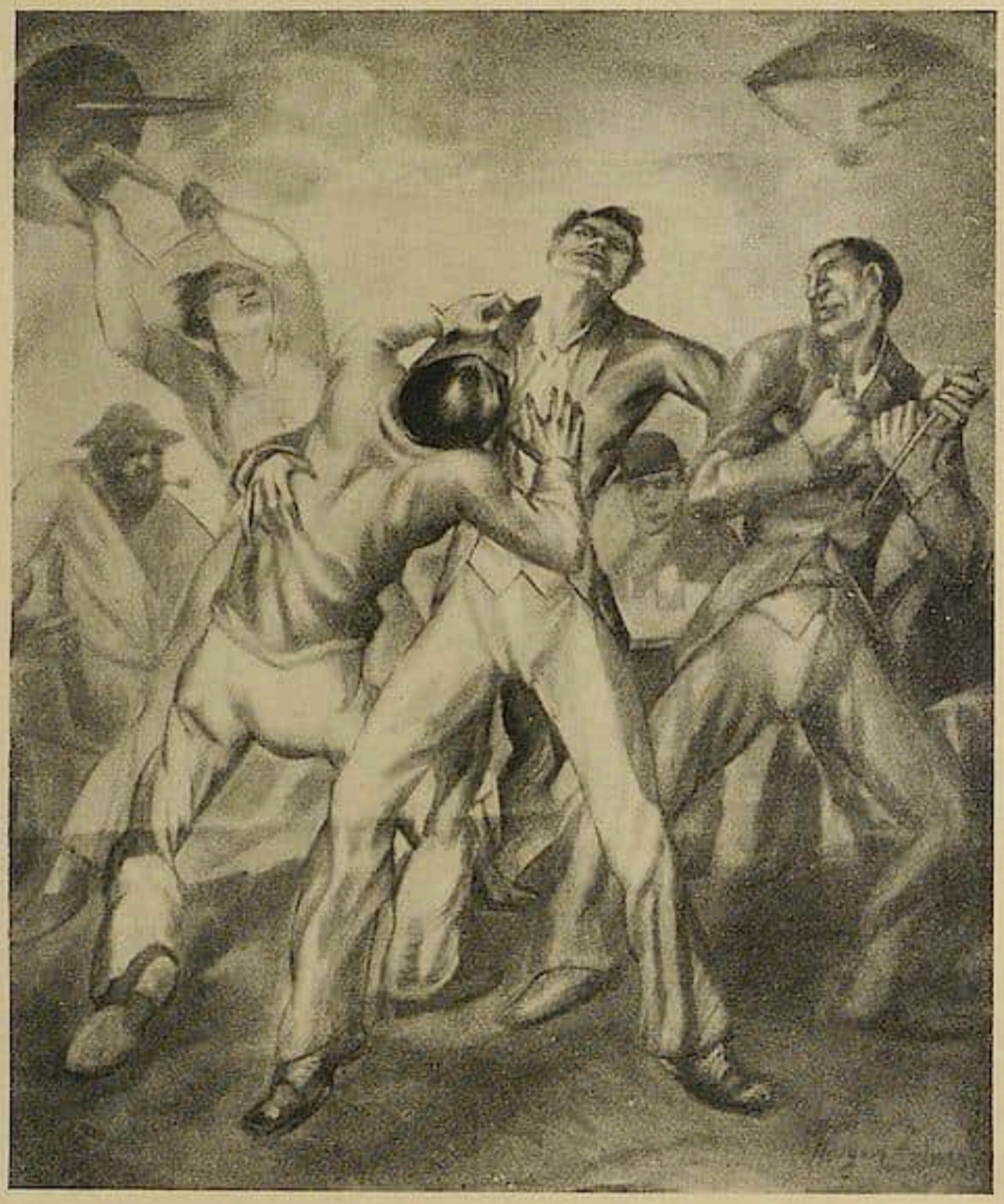
abhängig von ihrer Bedeutung haben kann, ſchwingt im Welterleben dieſes Malers mit; die reale Welt der Vernünftigkeit, die rings um uns aufgebaut iſt, iſt nur wie eine dünne Schutzwehr gegen etwas Dahinterliegendes, das ſein Geheimnis nur halb verhüllend in dieſen Formen und Geſtalten birgt. Das Metaphyſiſche iſt nicht begrifflich ſauber von der Welt dieſes Menſchen abgetrennt, ſondern dringt ſtändig über das Bild der Welt in ſein Daſeinserlebnis herein; und mit leiſe luſterfüllter Angſt geſtaltet er, was von dort zu ihm herüberkommt. Es iſt von ſeinem Schaffen unabtrennbar, ob er ein Bildnis malt, eine Maſſenſzene, polniſche Mädchen in einer Teeſtube oder den Kriegsanfang in Italien, wie er ihn ſich vorſtellt: weil er eben nicht aus bewußtem Willen einer Zeitſtrömung zuliebe Überſinnliches ſuchen geht, ſondern wie jeder wirkliche Maler ſeine Weltvorſtellung im Bilde realiſierend zu entwickeln ſucht und dabei das Tranſzendente gewiſſermaßen beiläufig mitberührt. Er ſtellt ſich nicht auf Metaphyſik ein, ſondern gibt nur ſeine Viſion; das Entſcheidende iſt, daß er ſie hat und nicht wie die Mehrzahl ſeiner Altersgenoſſen maleriſch oder literariſch überſteigerten Naturalismus für Viſion und Tranſzendenz auszugeben verſucht.

Die Mittel, mit denen Magnus Zeller dieſe ſeine Welt geſtaltet, ſind ſehr einfach, ſo einfach, daß man ſie zunächſt über dem Gefühlserlebnis dieſer Bilder faſt vergißt.

Magnus Zeller. Kriegsausbruch in Italien. 1916.

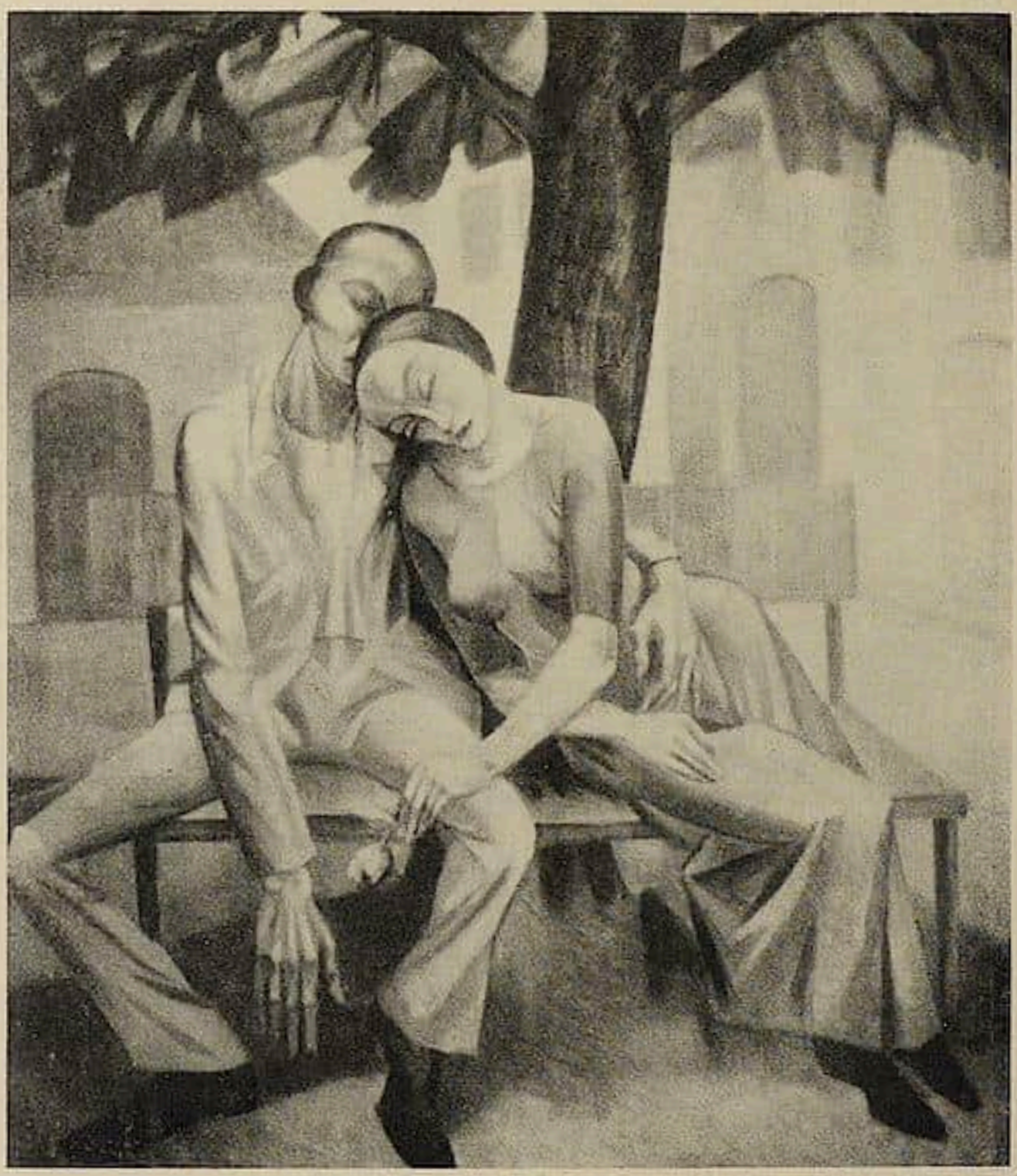


Magnus Zeller. Volksredner. 1919.



Magnus Zeller. Rauferei. 1916.

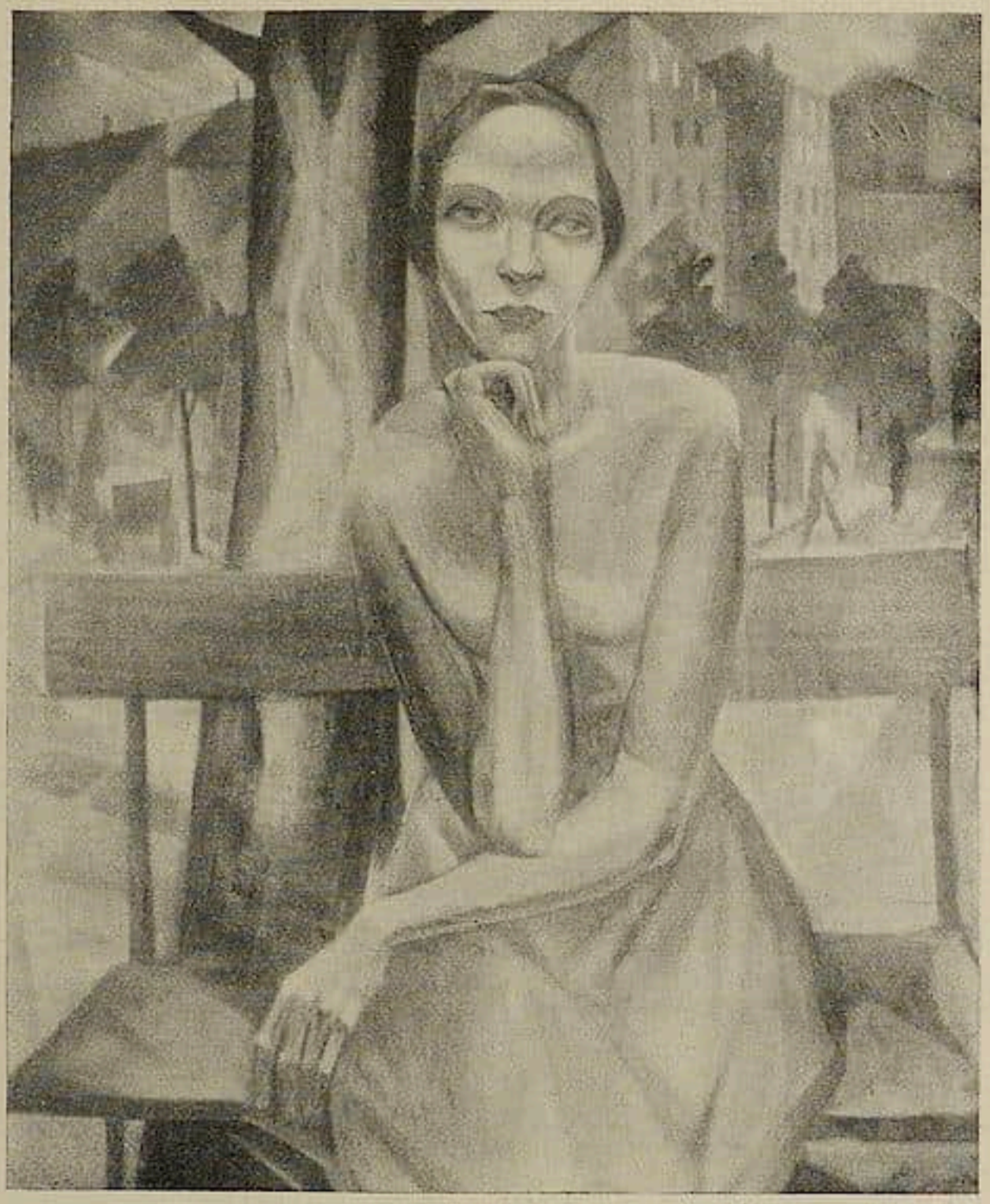
Er arbeitet weder mit ſtarken Farben in großen Flächen, noch mit der aus dunkeln Tönen und gelben Lichtlinien entwickelten Weltuntergangsſtimmung der jungen Expreſſioniſten der Corinthſezeſſion. In kleinen bis mittleren Formaten malt er ſeine Bilder in einer ſauberen, das Maleriſche niemals betonend, in den Vordergrund ſchiebenden Technik, die Vortrag und Farbe lediglich Mittel des erſtrebten Ausdrucks ſein läßt. Über den frühen Bildern ſchweben noch allerhand Einwirkungen vom Impreſſionismus her: der maleriſche Vortrag ſtellt ſich zuweilen leiſe vor das Vorgetragene, bleibt irgendwie ſelbſtändiger als es letzten Endes das Bild verträgt. Aber der Ausgleich vollzieht ſich ſehr raſch, der Strich erfüllt ſich ganz mit Erlebtem, wird beſcheidener und anſpruchsvoller zugleich. Er löſt ſich im Gefüge des Ganzen, das nur noch der Realiſierung der Viſion dient: die impreſſioniſtiſchen Reſte gehen in einem ſelbſtverſtändlichen Expreſſionismus unter, der aus Farbe und Form ſein Leben wirkt. Zeller hat offenbar ein ſehr unmittelbares, ſehr ſenſuelles Verhältnis zur Farbe: man ſieht es aus dem merkwürdig verſchiedenen Verhältnis ſeiner Bilder zur Farbe im einzelnen wie im ganzen. Es gibt Arbeiten von ihm, auf denen er ſichgewiſſermaßen mit einzelnen Farben und ihren Gefühlsreſten herumſchlägt, wo ein Rot, ein Grün, ein Gelb



Magnus Zeller. Liebespaar. 1919.

seinen ganzen Besitz an sinnlichen und Gefühlsqualitäten hergeben soll, allen Reiz und alle Peinlichkeit zugleich. Das Krankenbett gehört hierher, verschiedene der merkwürdigen russischen Bilder mit dem penetranten Gelb der Kirchenkuppeln. Daneben stehen andere, die fast wie aus einem Ton entwickelt scheinen, so sehr geht das Farbige im einzelnen in den Klang des Ganzen ein. Die Rauferei zählt zu diesen Bildern, mit dem feinen gedämpften Reichtum ihrer braunen Töne, in den alles besondere ohne Widerstand sich aufgelöst hat, der Volksredner, der in der Erinnerung wie ein Akkord auf zwei Tönen wirkt, und vielleicht als stärkstes das Mädchen von 1919, das ein gewissermaßen überpersönliches Bildnis geworden ist. Impressionistisches und Expressionistisches sind hier soweit in den Ablauf des eigentlich künstlerischen Prozesses eingegangen, daß sie erst in zweiter Linie neben dem Wesentlichen, dem Ausdruck des inneren Vorgangs, zum Bewußtsein kommen.

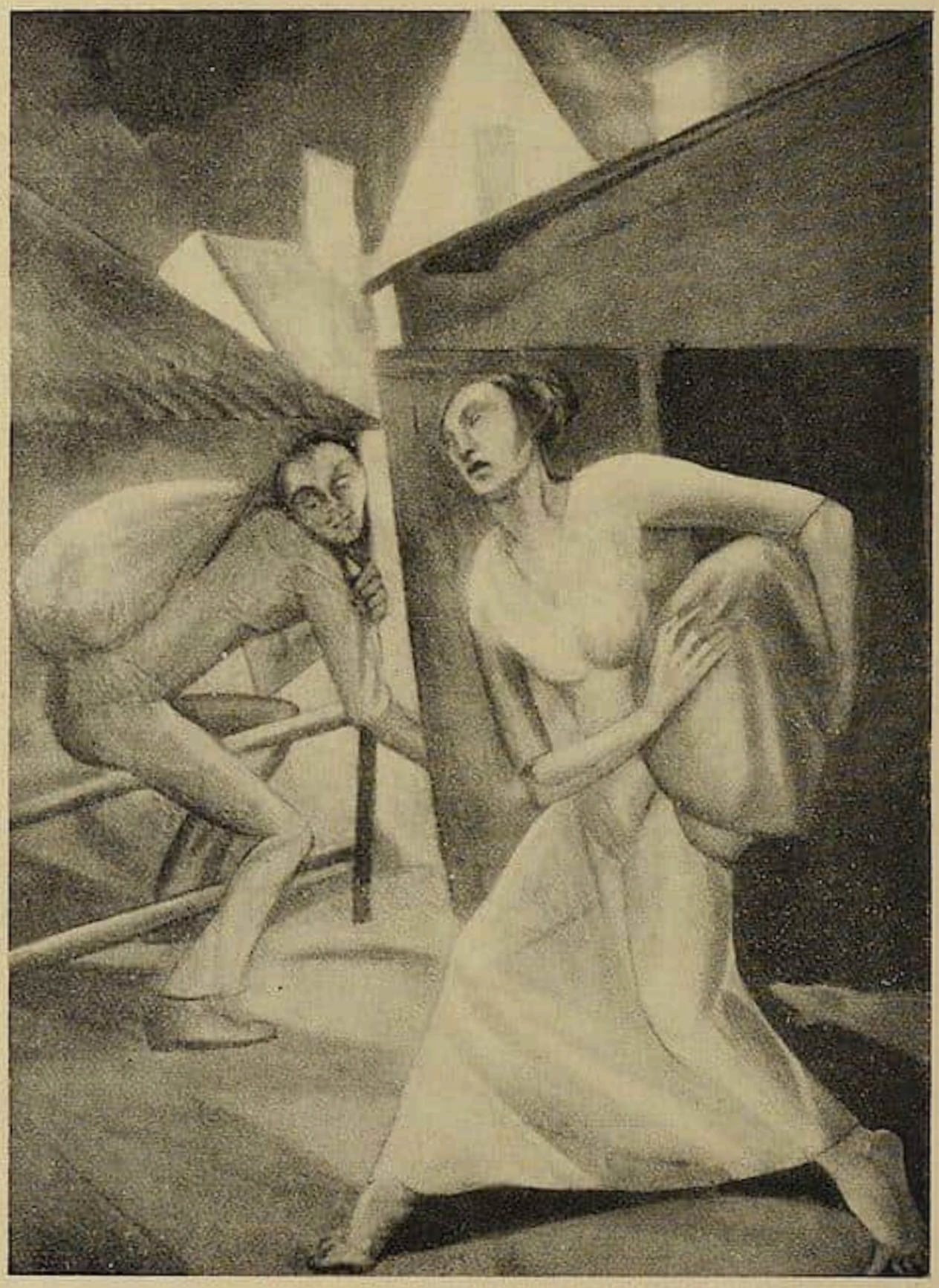
Sehr eigen wirkt neben diesen Grundkomponenten in Zeller ein Instinkt, den man nicht anders als Gefühl für Eleganz nennen kann. In frühen Zeichnungen von ihm kommt er in den männlichen Gestalten des öfteren direkt zum Ausdruck, in einer leichten Vorliebe für eine Mondänität der Trachtenlinie; er taucht auch in Gemälden



Magnus Zeller. Mädchen. 1919.

auf, in dem Selbſtbildnis von 1914, in dem Kriegsausbruch in Italien, der dadurch etwas leiſe Wirklichkeitsfernes, eine Atmoſphäre zeitlich ſchon abgelegener Romantik bekommen hat. In den ſpäteren Arbeiten hat ſich dieſes Bedürfnis dann einen indirekten Ausdruck geſucht, ſich in das Spiel von Linien und Bildkurven, gelegentlich auch in den morbiden Reichtum der Farbe verflüchtigt: fühlbar geblieben iſt es. Es iſt wohl eine Konſequenz der ſpäten inneren Kultur, aus der Zellers Weſen gewachſen iſt, zugleich vielleicht Folge eines Drangs nach Leichtigkeit, die das Erlebte in ſeiner direkten Wirkung etwas aufhebt. Ein Menſch von der Art Zellers, der dem Erlebnis des Weſentlichen ſo nahe iſt, braucht zuletzt nicht Hilfsmittel, um Metaphyſiſches auszudrücken, ſondern Schutzwehren, um ſich ſelbſt vor ſeinen Eindrücken zu ſichern: in dieſem Sinne wird dieſer Zug ſeines Weſens zu deuten ſein.

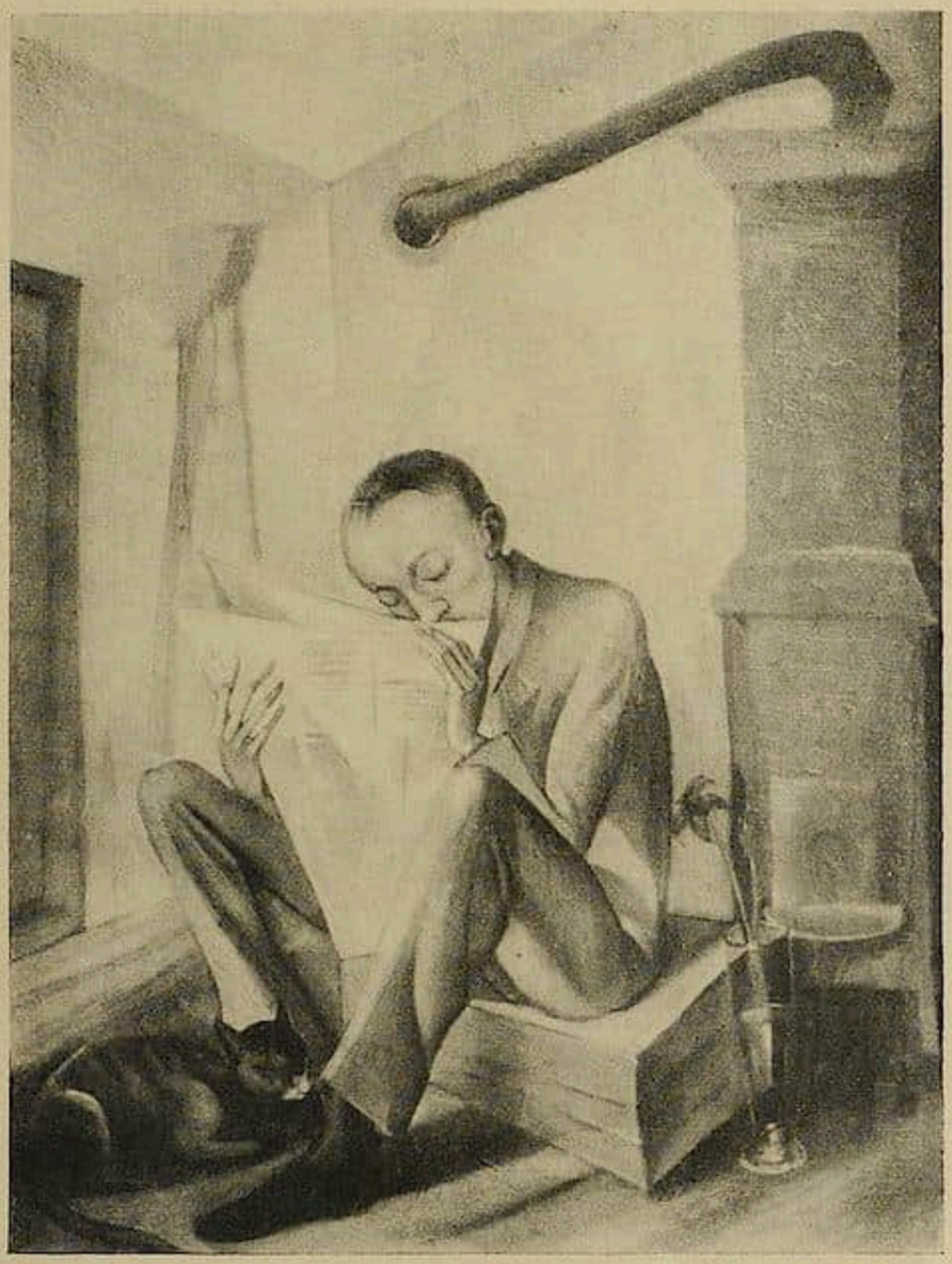
Vielleicht noch ſtärker als in den Gemälden tritt dieſe Tendenz in ſeinen Zeichnungen und ſeiner Graphik ſowie in den zahlreichen Aquarellen zutage, die Zellers maleriſches Schaffen begleiten. Es iſt, als ob die Phantaſie dieſes Malers zu beweglich und produktiv iſt, als daß er nur in großen Bildern ſich Entlaſtung ſchaffen könnte. Ein ſtändiger Strom von Aufzeichnungen, Notizen, phantaſtiſchen Studien läuft nebenher,



Magnus Zeller. Diebe. 1919.

Illuſtratives und Graphiſches — in den Aquarellen eine ſozuſagen intime Malerei, in der die ſeltſam nächtliche Schönheit der farbigen Viſionen Magnus Zellers zuweilen zu faſt reicherer Entfaltung gekommen iſt, als in den Gemälden. Es gibt eine Menge ſkurril unheimlicher Blätter zu Hoffmann, Bleiſtiftzeichnungen, in denen ſich die dichteriſche Phantaſie des Erzählers im Maler eine neue, von einer andern Seite her zugleich lächerliche und unheimliche Wirklichkeit geſchaffen hat. Wieder iſt das Lächerliche, gewiſſermaßen vor das Unheimliche gebaut, als Schutzwehr und Gegenmittel, und zugleich doch als letzter ſtärkſter Ausdruck eben des Grauenvollen. Es iſt ein Verſuch zur Überlegenheit, zur Ironie, aber ohne Literatur — und zugleich unmittelbare Geſtaltung, in der ganz ferne eine geheime Luſt an den Dunkelheiten und Kataſtrophen des Lebens mitſchwingt.

Daneben ſtehen die Lithographien, denen Zeller ſich in der letzten Zeit beſonders



Magnus Zeller. Der Einſame. 1919.

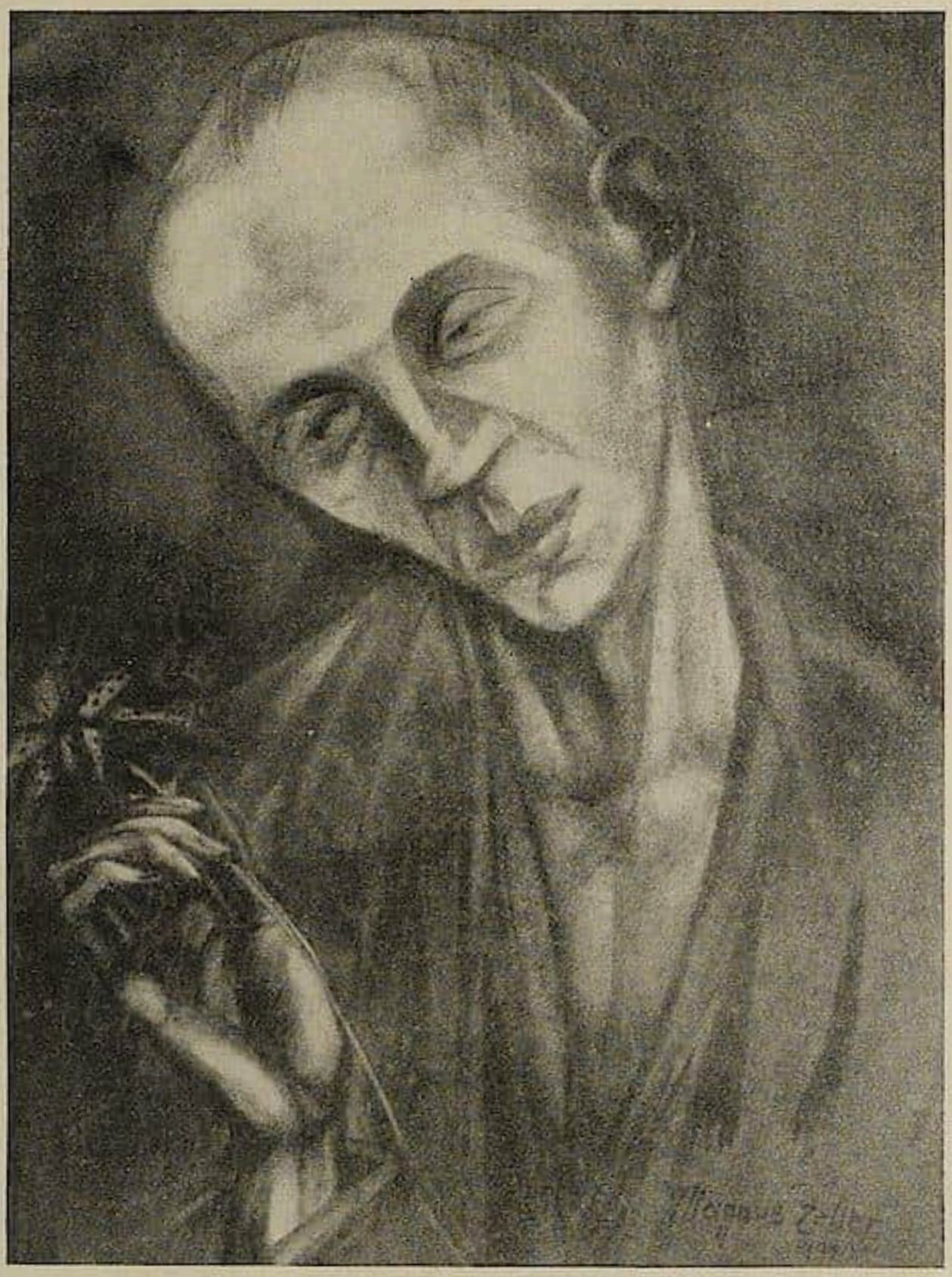
zugewendet hat. Sie bleiben abſeits von den landesüblichen modernen Blättern, verzichten auf die lauten ſchwarz-weiß-Wirkungen, wollen nicht als Fernbilder, ſondern aus der Nähe betrachtet werden. Auch hier miſcht ſich trotz alles Zeitgemäßen ein leichter Hauch von Romantik ein: die Menſchen wie die Dinge bekommen in ihrer durchleuchteten Exiſtenz eine irgendwie der Gegenwart entrückte Wirklichkeit, die ſie zu doppelt ſtarkem Ausdruck eben dieſer Gegenwart macht. In Kowno hat Zeller einmal, noch als Landſturmmann, eine Lithographie gemacht: Der Feldherrnhügel; ſie wurde nachts in der Ober-Oſt-Druckerei abgezogen, was damals ſicherlich Zuchthaus, wenn nicht Schlimmeres gekoſtet hätte. Man ſah auf einem Hügel den Kaiſer, den Kronprinzen, einige Prinzeſſinnen mit langen Fernrohren bewaffnet in die Landſchaft ſpähen — und ringsum war Krieg. Rauchende Dörfer, tote Pferde, Leichen, irgend etwas Chaotiſch-Wüſtes, Grauenvolles. Die Geſtalten der Fürſten waren kaum karikiert: das ganze Blatt aber wirkt heute bereits wie ein Stück Geſchichtsdokument. Die heimliche

Magnus Zeller. Madonna. Aquarell. 1919.

Weltuntergangsſtimmung der letzten Kriegszeit iſt darin, wieder vom direkt Gegenſtändlichen abgelöſt, aber mit all der drohenden geheimnisvollen Furchtbarkeit, die aufzufaſſen wir uns damals zumeiſt geſträubt haben.

Ähnliches gilt von den Lithographien, die Zeller aus dem nachrevolutionären Berlin gemacht hat. Da iſt z. B. eine aus den Spielerſtraßen am Roſenthaler Tor. Schattenhaft abendliche Häuſer als Hintergrund, rechts und links, hinten um Lampen gedrängt Gruppen von Spielern. Ohne große Geſten und Ekſtaſen, nur einfach daſtehend, ſitzend — und doch von einer ganz ſtarken unheimlichen Wirkung. So, als ob Skelette in Kleidern um die Spieltiſche ſtehen, ſchlotternde Lemuren, keine Menſchen mehr, Überreſte einer toten Zeit, die nur noch künſtlich aufrecht gehalten iſt.

Hier liegt, wenigſtens zum Teil, die Bedeutung des Graphikers Zeller. Es gibt unter den heute Arbeitenden viele, die ſtärker, robuſter, auch geſunder ſind als er: es gibt



Magnus Zeller. Der Kranke. 1920.

kaum einen zweiten, der einen ſo ſtarken Inſtinkt für die ſinkende Zeit hat, wie er. Nicht in dem Sinne, daß er chroniſtiſch ihre Typen und Geſtalten feſthielte, ſondern in dem viel Höheren, daß er ihren Geiſt mit witternden Organen faßt und aus ſeiner Viſion heraus eine Form findet, dieſen Gegenwartsſinn irgendwie ſymbolhaft ohne Symbole, feſtzuhalten. Er beſitzt nicht die Contemporaneité des Koſtüms — es wird kaum jemand in der Mulackſtraße Berlinern von dieſer Art begegnet ſein: er beſitzt aber den Inſtinkt für das Weſen der Zeit, er fühlt, ſchmeckt, riecht ſie — und findet die bildhafte Form, dieſes innerſte Weſen, das ſchon über die äußere Erſcheinung hinausgeht, zu geſtalten.

Ahnen und Vorbilder? Es iſt ſchwer, ſie zu nennen. Von Goya und Daumier als den Schutzheiligen der Anfänge der Malerei iſt ſchon die Rede geweſen: und namentlich an Daumier wird man da und dort auch bei den Lithographien erinnert. Aber das Verhältnis zur Wirklichkeit iſt bei beiden ein ſo verſchiedenes, bei Zeller ein ſo

viel ferneres, dünneres, bei aller Unmittelbarkeit mittelbares, daß jeder Vergleich zu Schiefheiten führen würde. Überdies denkt man mindeſtens ſo oft wie an Daumier auch an Delacroix, ohne die Linien im einzelnen aufzeigen zu können. Deutſche Vorbilder ſind kaum zu nennen: weil Zellers Myſtik immer innerhalb der Wirklichkeit verbleibt, während die normale deutſche Malermyſtik ſymbolhaft wird. In der Terminologie der Theoſophen ausgedrückt: Zeller iſt eine viel ältere, um vieles häufiger inkarniert geweſene Seele, ſo daß ein Vergleich mit anderen, in den irdiſchen Inſtinkten ſtärkeren zu Ungerechtigkeiten gegen beide verführen würde. Aber immerhin wird man in der erſten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch am erſten die Vorbilder Zellers, Parallelen zu ſeinen Arbeiten finden. In der Gegenwart und letzten Vergangenheit fehlen eigentlich weſentliche Beziehungen, im Menſchlichen wie im Maleriſchen. Am meiſten denkt man noch vor ſeinem Werk an den Mann, der wie der ſchickſalsmäßige Schutzheilige dieſer ganzen Generation erſcheint: an Doſtojewſky. Etwas von dem, was um deſſen Menſchen iſt, iſt auch um die Zellers; es iſt bezeichnend für das innere Weſen der Zeit, daß man zuletzt zur Kennzeichnung der Beſonderheit auch von Malern auf dieſen Dichter zurückgreifen muß. Gerade das Fehlen maleriſcher Vorbilder aber empfindet man, abgeſehen von den ſeeliſchen und maleriſchen Qualitäten des Zellerſchen Werkes, als einen Beweis mehr für den Wert dieſer Erſcheinung.

Magnus Zeller. Mädchen im Freien. 1919.

Tibetiſche Malereien

Von H. KUNIKE
Mit 6 Abbildungen

Eine intereſſante Sammlung alter tibetiſcher Tempelmalereien, Bilder von hohem künſtleriſchen Wert, war im Februar in der Kunſthandlung von E. und K. Twardy in Berlin (Potsdamer Str. 12) ausgeſtellt. Es dürfte daher angebracht ſein, mit einigen Worten auf die ſachliche und künſtleriſche Bedeutung dieſer Malwerke hinzuweiſen. Die Sammlung, welche ſeinerzeit in Peking erworben worden iſt, umfaßt ſechsundzwanzig Seidenmalereien in verſchiedenem Format und aus verſchiedenen Zeitaltern. Das älteſte Bild ſtammt offenbar aus der Zeit des chineſiſchen Kaiſers Kien-lung und ſtellt einen Tſchangtſcha-Hutuktu, den höchſten lamaiſtiſchen Würdenträger in Peking dar, deſſen Sanskritname Lalitavajra iſt. Andere Bilder ſind jünger, ſie ſtammen zum Teil aus dem 18. und 19. Jahrhundert; genauere Datierungen ſind wohl unmöglich. Auf einigen der Malereien ſehen wir buddhiſtiſche Lehrer und Patriarchen der tibetiſchen Kirche, in Landſchaften ſitzend, ihre Jünger lehrend, von Schutzgottheiten aller Art umgeben; ein beſonders ſchönes altes Bild ſtellt den berühmten Reformator der tibetiſchen Kirche Tſonkapa dar, noch ein anderes einen mongoliſchen Prieſter. — Neben zwei Buddhabildern ſehen wir ein ſchönes Bildnis der Göttin Tara oder Rolma, einer lieblichen Frauengeſtalt, welche urſprünglich eine tibetiſche Königin geweſen ſein ſoll und ſpäter zu einer beliebten Gottheit geworden iſt. Eigenartig ſind die vielarmigen

Heiliger in Landſchaft. 70×42 cm.

Lehrender Heiliger in Landſchaft mit Waſſerfall. 65×41 cm.

und vielköpfigen Göttergeſtalten wiedergegeben, die aus dem indiſchen Pantheon übernommen worden ſind; die Sammlung enthält zwei derſelben in menſchlicher Form, ſowie eine dunkelbläue mit einem Ochſenkopf, den grauſen Bezwinger des Todesgottes Yama, Sanskrit: Yamantaka, außerdem zwei ähnliche Götterfiguren, offenbar Yama ſelbſt darſtellend, ebenfalls dunkelblau und in ſchreckhafter Geſtalt. Eine Schutzgottheit, gleichfalls von ſchreckhaftem Äußeren, einen lieblichen Bodhiſatva, ferner vier große intereſſante Bilder mit Weihgaben und Tieren, ſehen wir da, deren Deutung im ein-

Heiliger mit Schülern. 67×41 cm.

zelnen noch etwas ſchwer fällt. Das dämoniſche Element, dem wir bei ſo vielen tibetiſchen Bildern begegnen, ſpielt bei denſelben eine hervorragende Rolle. Daß dies ſo iſt, erklärt ſich aus der Herübernahme vieler Geſtalten und Symbole aus der vorbuddhiſtiſchen Religion Tibets, einer Art Teufelsdienſt, die mit der milden Religion des Buddha vermengt wurde, der Blutopfer und Tiertötung überhaupt völlig fern liegen. Endlich iſt ein ſchönes Bild des buddhiſtiſchen Weltſyſtems zu erwähnen, das die Welt im „Rade des Lebens“ darſtellt, gewiſſermaßen als ein architektoniſcher Plan des Weltganzen aufgefaßt.

Kirchenlehrer mit Heiligen und Gottheiten. 47×36 cm.

Über die künſtleriſche Bedeutung der hier aufgeführten Gemälde läßt ſich im allgemeinen ſagen, daß der Kunſtwert ein recht hoher iſt, wenn ſich auch die künſtleriſchen Erzeugniſſe Tibets mit denen des alten China nicht vergleichen laſſen. Und doch ſpürt man in einigen dieſer Malereien einen Hauch der Größe altchineſiſcher Kunſt. So in einem Bilde eines tibetiſchen Lehrers, das ziemlich alt zu ſein ſcheint und in der Kompoſition an die klaſſiſchen Mönchsbilder eines Li-long-mien gemahnt. Bei den Darſtellungen von Gottheiten überwiegt die zentrale und ſymmetriſche Kompoſition, während bei dem ebengenannten Bilde ſowie bei denjenigen anderer tibetiſcher Kirchenlehrer eine freiere Auffaſſung überwiegt, wobei eine zwangloſere Gruppierung der Figuren in der Landſchaft feſtzuſtellen iſt.

Vierarmige Gottheit. 43×29 cm.

Bei den Göttergeſtalten iſt offenbar der indiſche Einfluß überwiegend, da dieſelben zumeiſt der Götterwelt Indiens entſtammen; zum Teil ſitzen ſie ruhig da, wie in Meditation verſunken oder die Lehre predigend, zum Teil ſtürmen ſie einher in der Abſicht, die Feinde der Religion zu vernichten, Flammen umzüngeln ſie, und in ihren Armen ſchwingen ſie Waffen und andere Attribute. Die Hauptfiguren der Bilder ſind größer gezeichnet als ihre Begleiter, alle Geſtalten jedoch in einer minutiöſen Pinſeltechnik und bis in die Einzelheiten hinein mit der Akurateſſe perſiſcher oder indiſcher Miniaturen durchgebildet. Durch lebhafte Farbengebung und Goldmuſter, zuweilen auch

Schi-lun-wang-fu (chineſ.), Zeit, Rad, König, Budhha. Vielarmige Gottheit.
70×54 cm.

noch durch effektvolle Brokatrahmen mit Stickerei wird die Wirkung der Bilder nicht unerheblich geſteigert. Oft iſt die geſtickte oder gewebte Montierung älter, oft jünger als die Bilder ſelbſt, wie dies in Oſtaſien bekanntlich oft der Fall zu ſein pflegt.

In den ſtillen Tempelzellen der Lamas, wo dieſe Bilder liebevoll gemalt und aufgehängt worden ſind, wirken die tibetiſchen Malereien natürlich noch großartiger, aber auch in unſeren Sammlungen aufgeſtellt, vermögen ſie uns eine gewiſſe Anſchauung zu vermitteln von der religiöſen Innigkeit und der kunſtfertigen Hand dieſer Mönche, denen die Kunſt noch nicht profan geworden iſt, denen die Betrachtung von Kunſtwerken noch eine Feierſtunde bedeutet.

Die Zeit und der Markt

Kunſtpolitik

Tagung des Deutſchen Werkbundes in München und Gewerbeſchau 1922

Der Werkbund hielt ſeine diesjährige Tagung vom 11. bis zum 13. Mai in München ab. Der außerordentlich ſtarke Beſuch dieſer Zuſammenkunft aller weſentlichen deutſchen Künſtler, Großunternehmer und Gewerbler galt vornehmlich der Stellungnahme zur Gewerbeſchau 1922, die nunmehr endgültig vom Mai bis zum Oktober nächſtes Jahr in München ſtattfinden ſoll.

Dieſes Hauptthema durchlief alle Erörterungen auf den Sitzungen und Verſammlungen und beſtimmte ſelbſt die allgemeineren Referate der Hauptredner. Gleich in der einleitenden Vorſtands- und Ausſchußſitzung am 11. Mai in den Räumen der Gaſtſtätte des Ausſtellungsparkes befaßte ſich der Vorſitzende des Bundes, Hans Poelzig (Berlin), faſt ausſchließlich damit und wies auf die große Bedeutung dieſes Unternehmens hin, beantragte eine Übergabe des Vorſitzes an einen im Veranſtaltungsort anſäſſigen Künſtler und begründete dies damit, daß die zu bewältigende Arbeit es notwendig mache. Auf ſeinen Vorſchlag wurde ſodann einſtimmig der Vorſitz dem Direktor der Münchner Kunſtgewerbeſchule, Riemerſchmid, übergeben. Den übrigen Teil der Beratungen füllten Erörterungen über die Luxusſteuer auf Wertarbeit aus.

Eine öffentliche Verſammlung am Donnerstag, den 12. Mai, im Muſeum gab den Auftakt zur großen Debatte. Nach den üblichen Begrüßungen ſprach Muſeumsdirektor Dr. Walther Riezler (Stettin) über „Zeitgeiſt und Kunſt der Stunde". Dieſer Vortrag beſchrieb mit ſeltener Klarheit nach eingehender Definierung der Begriffe Qualität, Zeitgemäßheit, Zeitſtil die ungeheure Aufgabe des Bundes. Der Standpunkt des Redners, daß nichts auf dem großen Gebiete des künſtleriſchen Wirkens künſtlich heran- und zuſammengezüchtet werden kann, ſondern daß die kulturelle Miſſion einer Kunſt in ſich ſelbſt beſchloſſen liegt und ſich je nach der Verankertheit im Volksganzen zu einem einheitlichen Stil zuſammenwölbt, kann nur unterſtrichen werden. Aus der Tatſache, daß keine Harmonie geſchaffen werden kann, ſondern von ſelber wachſen muß, ergibt ſich nach Riezler die Aufgabe des Werkbundes, der weder ein diktatoriſcher Verkünder des Zeitſtiles noch ein Nachſtreber wirklichkeitsfremder Elemente in der Kunſt ſein ſoll, ſondern ein Verlebendiger alles Wirklichkeitsfördernden im Ganzen.

Die Rede fand ſtarken Beifall. Die Ausſprachen zerblätterten in Belangloſigkeiten.

Am Nachmittag gab eine ſtark beſuchte Sitzung des Ausſchuſſes für die Deutſche Gewerbeſchau ebenfalls im Muſeum den verſammelten Werkbundsmitgliedern Aufſchluß über den Stand der Gewerbeſchau. Nach der Begrüßung durch Prof. Scharvogel (München) erſtattete Oberregierungsrat Goetz Bericht über die bis jetzt durchgeführten Vorarbeiten und über den Etat des Unternehmens, der nach dem Überblick die Summe von 18650000 Mark ergebe. Bedeutende Zuſchüſſe und Garantieſummen ſeien noch zu erwarten.

Das ganze deutſche Arbeitsgebiet ſoll ſich vor aller Welt erſtmalig nach der ungeheuren Kataſtrophe des Weltkrieges dokumentieren, ohne Rückſicht auf die jetzt geſchaffenen politiſchen Grenzen. Eingehend verbreitete ſich der Redner über die Ausgeſtaltung der Schau und die Anordnung des Auszuſtellenden. Die Eigenart der Materie ergebe von ſelbſt eine von Fall zu Fall zu entſcheidende Behandlung.

Eine ſcharfe Debatte riefen die Ausſtellungsbeſtimmungen hervor. Prof. Scharvogel empfahl vor allem die Heranziehung volkstümlicher Handwerkskunſt und charakteriſierte die kommende Gewerbeſchau dahingehend, daß es ſich nicht um ein ins-Licht-ſtellen induſtrieller Bombeneffekte, ſondern um eine kulturelle Dokumentation des Soliden und Echten handle.

Die rege Ausſprache ergab wertvolle Anregungen auswärtiger Teilnehmer. Der Wunſch nach Sonderausſtellungen wurde mehrfach laut. Eine Vermehrung der Zulaſſungsſtellen wurde gefordert und die Verkaufsfrage fand lebhafte Erörterung. Die Zuſicherung der möglichſten Berückſichtigung aller geäußerten Wünſche beſchloß die Zuſammenkunft.

Am Freitag vormittag beendete eine Mitgliederverſammlung die Tagung. Direktor Riemerſchmid führte den Vorſitz. Architekt Otto Baur erſtattete den Geſchäftsbericht.

Die Werkbundidee dringt mehr und mehr durch. Neue Arbeitsgemeinſchaften bzw. Landesgruppen u. a. in Schleſien, Baden, Bremen und Öſterreich haben ſich gebildet.

Scharfer Einſpruch wurde gegen die Reichspoſtreklame erhoben und die bisherigen, erfolgloſen Proteſte gegen die Luxusſteuer durch eine neue Entſchließung bekräftigt. Dr. Heuß' Re-

ferat über diese Angelegenheit überzeugte durch die scharfe Sachlichkeit.

Einstimmig wurde der Wahlvorschlag angenommen. — Karlsruhe, Dresden und Weimar wurden als Orte der nächsten Tagung genannt. Die Festlegung wurde dem Vorstand überlassen.

Am Schlusse gedachte Reichskunstwart Dr. Redslob des verstorbenen K. E. Osthaus, durch dessen Tod der Werkbund einen der hinreißendsten und unvergleichlichsten Pioniere deutscher Kultur verloren hat.

Ende.

Trotz der Gespanntheit, die in den radikaleren Kreisen des Werkbundes gährte, verlief diese Tagung beinahe auffällig ruhig. Es gab kein lautes Aufeinanderprallen der Gegensätze. Deutlich zog sich der jüngste Flügel der Norddeutschen zurück. Fast schüchtern wurde immer und immer wieder von den „Werdenden" gesprochen, von einer möglichsten Berücksichtigung und erwünschten Beteiligung dieses Elementes.

Der Ausschuß der Gewerbeschau beschließt weiter. Bis jetzt hört man nur einige Namen junger Münchner unter den „Herangezogenen".

Mögen die Herren in München ihrer deutschen Aufgabe gerecht werden. O. M. G.

Sammlungen

Eröffnung des Anbaues der Städelschen Galerie

Das Städelsche Museum war leider mehr als andere Institute von der Ungunst der Zeitverhältnisse beschwert und gehemmt. Mußten doch während des Krieges die kostbarsten Bestände vor den Gefahren der Fliegerangriffe in den Keller verstaut werden, konnte doch der langbegonnene Neubau, der die im alten zu enggewordenen Gebäude nicht mehr unterzubringenden Bilder aufnehmen sollte, infolge der Bau- und Materialbeschaffungsschwierigkeiten keine Vollendung finden. Der freudige Geist, der die innere Arbeit des Städel durchweht, durfte sich nach außen kaum anders manifestieren als durch Einzelausstellungen des Kupferstichkabinetts und Schaustellungen von Neuerwerbungen in der Galerie.

Nun erscheint die Erweiterung, die den Meistern des 19. und 20. Jahrhunderts gewidmet ist, in ihrer andächtig liebevollen Anordnung mit der Zusammenfassung der lang vermißten Impressionisten und Expressionisten und einer Anzahl auserlesener Neuerwerbungen als eine Erfrischung und Beglückung.

Der neue Bau in seiner etwas akademischen Innenarchitektur gibt außer einer übersichtlichen Raumgliederung, die sich streng dem Grundriß des Hauptbaues anfügt und einer glücklichen Lösung des Beleuchtungsproblems durch Laternenlicht keinerlei Erhöhung des Kunsteindrucks. Außerdem schleppt das Städel, wie die meisten öffentlichen Institute, eine Menge rein repräsentativer, nur kulturhistorisch und lokal interessierender Werke aus dem letzten Jahrhundert mit sich. Es erfreut um so tiefer, daß der Gedanke der künstlerischen Qualität die sachlich historische Arbeit mit lebendigem Strom überfließt, daß die stärksten Werke und Wirkungen schlagend zusammengefaßt sind, daß durch die Auflockerung einer nur schulmäßigen Zusammengehörigkeit eine in großen Galerien selten zu erlebende Empfindungs- und Stileinheit gewonnen wurde, daß schließlich die nur repräsentativen Prunkstücke, soweit sie aus historischen Gründen nicht entbehrt werden konnten, so „verhängt" worden sind, daß sie ihren dekorativen Zweck erfüllend, echtere Kunstwerte nicht beeinträchtigen können. Gerade weil sich die Leitung des Städel, Herr Direktor Swarzenski und sein Assistent Dr. Alfred Wolters, das ältere kunsthistorische Schema überwindend, zur heute lebendigen Kunstbetrachtung bekennen (z. B. wurden die reichen Bestände an Thoma und Trübner ihrem formalen und malerischen Gehalt nach in ganz verschiedene Säle verteilt), werden dem Besucher beziehungsreiche Verknüpfungen wach, legt die Schau Zeugnis für die Fülle und Vielseitigkeit, für das Typische wie für das Individuelle mancher Künstlerpersönlichkeit ab. Wir müssen aus Platzmangel auf die besondere Art der ausgestellten Werke in einer zweiten Besprechung zurückkommen.

S. Schw.

Hamburg

Die Kunsthalle hat kürzlich anläßlich der Lehmbruck-Nachlaßausstellung einen Abguß aus Kunststein nach der großen Figur der „Sinnenden" dieses Künstlers erworben.

Ausstellungen

Holländische Kunst in Paris

Ein Ereignis von hervorragender Bedeutung, von dem man leider in Deutschland nur wenig gehört hat, ist die im Ballspielhaus der Tuillerien unter der Protektion der französischen und niederländischen Regierung veranstaltete Ausstellung holländischer Kunst gewesen, die Ende Mai geschlossen wurde. Ein unvergleichlicher Besitz an Werken der großen Holländer, die in öffentlichen und privaten Sammlungen Englands, Frankreichs und Hollands verstreut sind, war in dieser Veranstaltung gewissermaßen als Ergänzung zu der prachtvollen Sammlung des Louvre erstmalig und

leider nur für wenige Wochen vereinigt. Rembrandt allein war mit 15 großen Werken vertreten, unter diesen das unvergleichliche Selbstporträt des alten Künstlers aus der Sammlung Iveag (London), das Bildnis einer betagten Frau aus dem Besitz des Grafen Crawford (London), das Bildnis einer alten Frau aus der Sammlung Holford (London), das Bildnis des Bruders des Künstlers aus dem Mauritshuis im Haag und der herrliche Krieger im Harnisch aus der Galerie Glasgow, dann die beiden großen Bildnisse des Joh. Elison und seiner Frau aus Paris, eine kleine Kreuzigung, ferner der sogenannte „Frieden des Landes" aus Rotterdam und schließlich als Hauptstück die Anatomie des Dr. Deymann aus dem Besitz der Stadt Amsterdam. Ebenso bedeutsam daneben eine Sammlung von mehr als 40 Rembrandt-Zeichnungen aus dem Besitz von Dr. Hofstede de Groot im Haag und Léon Bonnat in Paris. Neben diesen Darbietungen als zweite Nummer Frans Hals, von dem man das Familienporträt aus New York, den „fröhlichen Trinker" aus Amsterdam und den „Spaßvogel" aus der Sammlung Rothschild sah. Ruisdael war mit vier Landschaften vertreten. Steen, Vermeer, de Hoogh, Terborch, Fabritius, van Goyen und Hobbema schlossen mit einem oder auch mehreren ihrer Hauptwerke diesen unvergleichlichen Reigen einer ebenso repräsentativen wie künstlerisch bezwingenden Darbietung niederländischer Kunst des 17. Jahrhunderts.

Als zweite Abteilung, die zwar weniger imposant, aber doch auch in ihrer Art eindringlich genug zu dem Beschauer sprach, sodann die neue holländische Malerei, die zwischen 1870—1900 ihre Hauptblüte erlebte. Hier sah man vor allem Werke von Josef Israels, Jacob, Matthijs und Willem Maris, Anton Mauve, Albert Neuhaus und als Clou dieser Abteilung acht der schönsten Bilder von Vincent van Gogh. Der Erlös dieser Veranstaltung soll den zerstörten französischen Provinzen zugute kommen. Ein Katalog mit prachtvollen Reproduktionen wird auch in der Folge noch von der Bedeutung dieses Ereignisses künden. n.

Deutsche Graphikausstellung in Zürich

Der rührige Kunstsalon Wolfsberg in Zürich veranstaltet im Zusammenhang mit den internationalen Festspielen in Zürich eine Ausstellung Zeitgenössischer Deutscher Graphik, die zu einem bedeutenden künstlerischen Ereignis werden dürfte. Gegen 100 der namhaftesten deutschen Schwarzweißkünstler werden mit über 600 Arbeiten vertreten sein, die in den zahlreichen intimen Räumen des „Wolfsberg" sämtliche unter Glas und Rahmen zur Schau gestellt werden. Dazu liegen etwa 1000 weitere Arbeiten in Mappen auf. Es wurde Gewicht darauf gelegt, die verschiedensten Richtungen und Techniken zu Worte kommen zu lassen, so daß der Besucher einen anschaulichen Querschnitt durch die graphische Produktion des zeitgenössischen Deutschland erhalten wird. Die Schau, über die eingehend berichtet werden soll, wurde am 11. Juni eröffnet. W.

Berlin

Zwei Riesenausstellungen haben sich dieser Tage aufgetan: in der Akademie der Künste sind Schwarzweiß-Blätter in unübersehbarer Fülle gehäuft und im Moabiter Glaspalast marschiert ein Massenaufgebot an Malereien auf. Es ist eine Qual, diese Monstervorführungen zu durchwandern, eine Unmöglichkeit, in diesem Chaos einen Ruhepunkt zu finden.

In Moabit wieder dasselbe Bild: der Verein Berliner Künstler, der lange Säle langweiligsten Mittelgutes füllt, wie man es in den Kunstläden der Friedrichstraße zu finden gewohnt ist, in einem der großen Hauptsäle eine völlig mißlungene Klinger-Ehrung, zu der man die unbedeutendsten Plastiken des Meisters herangeschafft und obendrein noch in geschmacklosester Weise aufgestellt hat, die Freie Sezession, in der man vergeblich nach einem bedeutenderen Werke ihrer zahlreichen Mitglieder sucht, und schließlich die Novembergruppe, die sich diesmal auch keine Mühe gegeben hat und deren prominentere Vertreter neben lauten Unbekannten still zurücktreten.

Was sich in der Akademie der Künste als sogenannte Schwarzweiß-Ausstellung angesammelt hat, ist nur ein Wust an Radierungen, Lithographien, Holzschnitten, Aquarellen, Pastellen, Zeichnungen und etlichen Plastiken, ein wildes Durcheinander, in dem alle Richtungen — vom zahmsten Akademizismus bis zum radikalsten Expressionismus — programmlos zusammengemengt sind. Das Gute — und manche Arbeit wäre wohl bei genauerem Studium hervorzuheben — ersäuft in dem Chaos. Man schweigt lieber über diese unzeitgemäßen Veranstaltungen und hebt sich seine Kraft für Besseres auf. K. S.

Breslau

Die Galerie Stenzel vermittelt diesmal die Bekanntschaft des Breslauer Malers H. Tischler. Der Künstler — eine selbständige und in sich gefestigte Persönlichkeit — zeigt in völlig programmfreier Entwicklung, daß er über wesenhafte Phantasie, kernige Gestaltungskraft und nuancierten Vortrag verfügt. Seine Radierungen beweisen sowohl in der Kaltnadeltechnik wie auch in dem reizvollen neuen Ätzverfahren seine sensible und

doch wieder robust zugreifende Natur. Lithographien, Kohle- und Pastellzeichnungen lassen des Künstlers Einheitlichkeit in Farbe und Zeichnung erkennen. Sehr bemerkenswert sind die Prophetenköpfe. Alle Gemälde sind von starkem Empfinden getragen, koloristisch, tonschön und von kräftiger Pinselführung.

Neben ihm hat der junge Breslauer Künstler Aschheim Radierungen und farbige Zeichnungen ausgestellt, die von außergewöhnlicher Harmonie seines Temperamentes zeugen.

Der Dresdner Maler Arthur Rudolph zeigt eine aus vorzüglicher Beobachtung hervorgegangene Lithographie Carl Hauptmanns. R. C. M.

Hagen i. W.

Zwei Gedächtnisausstellungen im Folkwang-Museum zeigten das reiche Wirken des verstorbenen Karl Ernst Osthaus in architektonischer, kunstgewerblicher und künstlerischer Hinsicht. Die erste Ausstellung brachte eine gut zusammengestellte Auswahl von Plänen und Entwürfen der von ihm durchgeführten, angeregten oder geplanten Bauten. Ein Stück moderner Architekturgeschichte, die die Arbeiten von Behrens, van de Velde, Riemerschmid, Schumacher, Lauweriks, Metzendorf, Taut umfaßt. Neben den Gesamtbebauungsplänen von Metzendorf, den ausdrucksvollen Ansichten von Veldes Hohenhof und Peter Behrens' Entwürfen zu der nicht ausgeführten Kirche in Hagen sowie den ernsten Bauten von Lauweriks interessierten besonders die auch in der Zeichnung reizvollen Pläne von Taut. Die zweite Ausstellung brachte unter dem Titel „Die Künstler um Karl Ernst Osthaus" Werke derjenigen Künstler, die in enger persönlicher Fühlung standen oder von ihm nach Hagen gezogen wurden, sowie Blätter der 1912 dem Folkwang von lebenden Künstlern gestifteten Ehrengabe. Sehr reich zusammengestellt sind im einzelnen die Arbeiten von Rohlfs zu nennen, dann von dem jung gefallenen Walther Böttcher, die großen Entwürfe von Thorn-Prikker für Glasmalereien, die entzückenden Zeichnungen und Plaketten von Kogan, Silberarbeiten von Lauweriks und Plastiken von Kirchner, Kolbe, Steger und Lammert. Beide Ausstellungen wurden durch Vorträge von Dr. Karl With begleitet. Der sehr starke Besuch zeigt, daß nunmehr auch in Osthaus' Vaterstadt das Interesse am Museum stark im Wachsen begriffen ist.

Hamburg

Die Galerie Commeter veranstaltet zur Zeit eine große Edvard Munch-Ausstellung. Diese Ausstellung ist nicht mit der in Berlin gezeigten identisch, denn sie enthält neben einer interessanten Gemäldekollektion, die in Berlin nicht gezeigt wurde, hervorragende graphische Werke des Meisters. Durch die liebenswürdige Unterstützung bedeutender Privatsammler konnte diese in ihrer Vollendung wohl noch nicht gesehene Ausstellung auf eine Höhe gebracht werden, daß nahezu das gesamte graphische Werk Edvard Munchs ausgestellt werden konnte. Zum Katalog dieser retrospektiven Ausstellung schrieb Gustav Schiefler die Einleitung.

Lausanne

Der Schweizerische Werkbund bereitet gemeinsam mit der schweizerisch-französischen Gesellschaft für Kunst und Industrie für das Jahr 1922 eine nationale Ausstellung für angewandte Kunst vor, die im Ausstellungsgebäude des Comptoir Suisse in Lausanne stattfinden wird. Der Veranstaltung sind erhebliche Subventionen zugesichert und man hofft sie zu einer bedeutenden Manifestation schweizerischer Qualitätsarbeit zu gestalten.

Leipzig

Die Morgner-Ausstellung im Kunstverein vermittelt im ganzen den Eindruck einer sehr starken Begabung. Seine 1911 entstandenen Werke, in denen etwas vom Geiste Millets weht, stehen wesentlich noch im Zeichen des Neoimpressionismus, den Morgner unter dem Einfluß des van Gogh und in dem für ihn bezeichnenden Drang nach großem Format durch dekorative Vereinfachung und rhythmische Ausdeutung der pointillistischen Technik zu monumentalisieren suchte. Wie wenig er selbst mit den Ergebnissen zufrieden war, zeigt seine völlige künstlerische Umorientierung im folgenden Jahr, für die wohl das Erlebnis Kandinskyscher Farben- und Formenwelt entscheidend war: aus großen, eindeutigen Farbflächen türmt er Bildnisse und gegenstandslose „astrale Kompositionen" zusammen. Auch diese Phase bedeutete für Morgner nur ein Durchgangsstadium, das aber für ihn insofern von höchster Wichtigkeit war, als er hier zum erstenmal zur reinen Farbe kam und damit die Möglichkeit gewann, seine vor allem im Farbigen wurzelnde Ausdruckskraft voll zu entfalten. Bereits die große, landschaftsmäßige „astrale Komposition" zeigt Ansätze zu einer neuen, stärker malerischen Formengebung: die reine Flächenhaftigkeit ist überwunden, die Farbe funkelt wieder, leuchtet, strahlt in den verschiedensten Intensitätsgraden; das Bild hat wieder Weite, Raum, Licht. So entstehen in der Zeit kurz vorm Kriege Werke wie „Himmelfahrt", in denen älteste religiöse Themen in glutvolle Farbigkeit getaucht ins Visionäre gesteigert werden und somit neues Leben gewinnen. Nichts haben diese Bilder zu

tun mit der heute ach ſo billigen „religiöſen Ekſtatik“, die jetzt ſchon zum eiſernen Beſtand jedes fortſchrittlich angehauchten Akademiejüngers gehört. Vielmehr leuchtet aus dieſen ſpäteren Werken Morgners eine ſo ſtarke religiöſe Inbrunſt, daß wir nur bedauern können, wie wenig es ihm infolge ſeines frühen Todes vergönnt war, dieſe Anfänge einer neuen religiöſen Ausdruckskunſt weiter auszubauen. Am ſtärkſten wirkt aus dieſer Periode wohl das ergreifende Selbſtbildnis, das in ſeiner ſtreng achſialen Kompoſition vielleicht etwas an Paula Moderſohn erinnert, ſonſt aber des Künſtlers eigenſte Sprache redet: von welch unheimlich flackerndem, verzehrendem Feuer ſind dieſe Augen erfüllt! Hier tritt auch der Zug zurück, den Morgner nie ganz überwunden hat und der gerade bei ſeinen religiöſen Bildern immer wieder ſtörend hervortritt: die Neigung zum Dekorativ-Kunſtgewerblichen. Erinnern ſeine frühen Arbeiten faſt ſtets an Moſaike oder Glasgemälde, ſo haben ſeine letzten Kompoſitionen etwas Gobelin- oder Teppichhaftes. Fraglich erſcheint es deshalb, ob Morgner ſelbſt je den Weg zu einer monumentalen, über das rein Dekorative weit hinausgehenden Kunſt gefunden hätte. Als Wegbereiter zu dieſem großen Ziel wollen wir ihn gern anerkennen und ehren.

Neben dieſen blutvollen, groß gewollten Werken erſcheint die Kunſt Wilhelm Plünneckes doppelt matt und blaß: es ſind Werke eines gemäßigten expreſſioniſtiſchen Akademismus, der kaum viel zu bedeuten hat. Sympathiſcher berühren ſeine Illuſtrationen, in denen er ſich nur an viel zu große Themen wagt, z. B. Doſtojewſky! Durchaus behauptet ſich aber Kokoſchkas „Bildnis Dr. S.“, ein Werk von ſeltener Eindringlichkeit.

Eine kleine Ausſtellung moderner Graphik, im weſentlichen Kokoſchka und Heckel gewidmet — von dem neue, wundervolle Aquarelle von der Oſtſee zu ſehen ſind — gibt eine willkommene Ergänzung. P—e.

Von Künſtlern und Gelehrten

Heinrich Campendonk iſt inzwiſchen vertretungsweiſe für einige Monate von Seeshaupt an die ſtädtiſche Kunſtgewerbeſchule nach Eſſen überſiedelt, wo er wahrſcheinlich ſpäterhin eine eigene Klaſſe für Textil- und Flächenkunſt erhalten wird. Gelänge es in der Tat, dieſe außerordentliche Perſönlichkeit dauernd dem deutſchen Weſten, d. h. ſeiner engeren Heimat zu erhalten, dann würde das für das geſamte Kunſtleben im Rheinland von großer Bedeutung ſein. — Der Illuſtrator und Maler A. Schmidhammer, jahrzehntelang einer der Hauptmitarbeiter an der Münchner „Jugend“, iſt kürzlich im Alter von 64 Jahren geſtorben. — Die theologiſche Fakultät der Univerſität Jena hat kürzlich den verdienſtvollen Neſtor der deutſchen Kunſtgeſchichte Prof. Dr. Georg Dehio zum Ehrendoktor ernannt. — Dr. Karl Groeber, bisher am Landesamt für Denkmalspflege in München, iſt zum Leiter der ſtaatlichen Denkmalspflege in Württemberg, die ihren Hauptſitz in Stuttgart hat, berufen worden. — An der Univerſität München haben ſich die folgenden jüngeren Gelehrten als Privatdozenten habilitiert: Dr. Hans Roſe für allgemeine Kunſtgeſchichte, Dr. Eduard Schmidt für klaſſiſche Archäologie, Dr. Theod. Dombart für Geſchichte der Baukunſt im alten Orient und in der Antike. — Prof. M. Nyrop, der Erbauer des neuen Rathauſes in Kopenhagen, einer der führenden Architekten Dänemarks, iſt kürzlich, 72 Jahre alt, in Kopenhagen geſtorben. Neben dem ſchon erwähnten Rathausbau, der in ſeiner impoſanten Form in den Jahren von 1892—1903 entſtand, ſchuf Nyrop noch die Eliaskirche auf dem Weſterbrotorv und Vispebjergs Hoſpital. — Prof. Paul Thierſch, der Direktor der Kunſtgewerbeſchule in Halle, hat den Ruf als Direktor der Königsberger Kunſtakademie abgelehnt. — Der Maler Hugo Gugg aus Köſen, ein gebürtiger Leipziger, iſt als Profeſſor an die ſtaatliche Hochſchule für bildende Kunſt in Weimar berufen worden. Er übernimmt die Leitung der Landſchaftsſchule, die ſeit dem Tode von Theodor Hagen verwaiſt war. — Dem Direktor der ſtädtiſchen Kunſtgewerbeſchule zu Eſſen, Regierungsbaumeiſter Alfred Fiſcher, iſt der Profeſſortitel verliehen worden. — Der Baudirektor der Stadt Düſſeldorf, Adolf Muesmann, hat einen Ruf auf den Lehrſtuhl für Hochbau an die Techniſche Hochſchule zu Dresden erhalten, wo er außerdem das Seminar für Städtebau als Nachfolger von Cornelius Gurlitt übernehmen ſoll. — Dem zweiten Direktor am Germaniſchen Nationalmuſeum in Nürnberg, Dr. Theodor Hampe, wurden als ſelbſtändiges Reſſort das Kupferſtichkabinett, die Bibliothek, das Archiv und Handelsmuſeum unterſtellt.

Neue Graphik und Bücher

180 Holzſchnitte der Diſteli-Zeit

Der unverhoffte Fund einer ganzen Kiſte voll von Holzſtöcken, die einſt zur Illuſtrierung des Diſteli- und Ziegler-Kalenders und des „Poſtheiri“ dienten, veranlaßt Dr. Jules Coulin zur Herausgabe einer Mappe mit 180 Drucken von dieſen

wohlerhaltenen alten Holzstöcken. Es finden sich darunter über 100 von den besten satirischen Bildern Distelis, der Heuschreckenzyklus, Kalenderzeichen, Monatsbilder; die schon geschichtlich interessanten Holzschnitte Zieglers aus der Freischaren- und Sonderbundszeit und manche der humoristischen Zeichnungen, die Heinrich von Arx für den „Postheiri" lieferte. Die Holzschnitte sind einzeln auf Karton aufgelegt; so eignen sie sich zum vergnüglichen, anregenden Blättern, zum Ausstellen und zu Wandschmuck. Der Mappe wird ein Begleitwort des Herausgebers und ein Katalog beigegeben. Es ist eine einmalige numerierte Ausgabe vorgesehen, für Subskribenten zum Preise von 100 Franken. Anmeldungen sind an den Herausgeber, Dr. Coulin in Basel, Oberer Heuberg 22, zu richten, der auf Verlangen Prospekte der Publikation zur Verfügung stellt. Die Subskription ist bis zum 30. Juni möglich.

Der Sieg der Farbe

Von diesem bei der Photographischen Gesellschaft, Charlottenburg, erscheinenden monumentalen Unternehmen, das in großen originalgetreuen Farbenlichtdrucken eine Anzahl von Meisterwerken der modernen Kunst reproduziert, liegen die beiden ersten Lieferungen vor. Man hat allen Grund, über diese technisch einfach nicht mehr zu übertreffende neue Probe deutscher Reproduktionskunst begeistert zu sein. Die erste Mappe enthält von den großen Impressionisten Daubigny, Corot, Degas, Renoir und Troyon je ein charakteristisches Werk. Prachtvoll vor allem die Straßburger Landschaft Corots, ferner Renoirs unvergleichliches Bild, das unter dem Titel „Der Nachmittag der Kinder in Vargemont" bekannt ist; von Degas wurde ein sehr typisches Tänzerinnenpastell aus Pariser Besitz, von Troyon „Das aufziehende Gewitter" aus Budapest, von Daubigny eine große Landschaft originalgetreu reproduziert. — Eine Überraschung bedeutet die zweite Lieferung des Unternehmens, die sich zum erstenmal der expressionistischen Kunst zuwendet. Rousseaus „Zollstation" und van Goghs „Zuave Milliet" geben gewissermaßen den Auftakt zu einem typischen Nolde „Die Schwärmer" und zu einer wundervollen, kristallenen Komposition Feiningers und zu Morgners problematischem „Einzug in Jerusalem", der zumal in dieser Wiedergabe wie ein altes Soester Kirchenfenster anmutet.

Dem prachtvollen Unternehmen, das im ganzen vierzig solcher Farbenlichtdrucke in einzelnen Lieferungen von je fünf Blatt enthalten wird, ist reichster Erfolg zu wünschen. Der Preis der ersten beiden Lieferungen beträgt je M. 350.—. Subskribenten auf das ganze Werk erhalten die letzte Lieferung kostenlos. n.—

Hans Arp, Der Vogel selbdritt. Mit 6 Holzschnitten des Dichters. Privatluxusdruck aus der Offizin Otto v. Holten in 150 Exemplaren.

Vor ein, zwei Jahren schien es, als wolle sich der Expressionismus in der sogenannten abstrakten Kunst fortsetzen — ich weiß nicht, wie die Dinge heute stehen, es scheint Ruhe vor neuen Erregungen zu herrschen. Wie dem auch sei, der Sammler von Zeitdokumenten findet in diesen Versen und Holzschnitten Hans Arps die Quintessenz jener Bewegung, die vom Zürich der letzten Kriegsjahre ausging und im Dadaismus endete. Arp mag Dadaist sein, hier interessiert uns nur, daß er ein reiner Künstler ist, dessen „Gegenstandslosigkeit" ihn nicht hindert, kindlich, weise und märchenhaft balladesk zu sein. Seine Ungegenständlichkeit ist Verzicht auf geistige und psychologische Kompliziertheit. Technisch ist das Quartheft auf Bütten von Bekh in Nürnberg eine bibliophile Leistung ersten Ranges. Da es nicht im Handel erschien, wird es dem Liebhaber willkommen sein, die Adresse des Künstlers zu erfahren: Zürich, Zeltweg 83. Otto Flake.

Für die Deutschen hat Wenzel Jamnitzer dieselbe Bedeutung wie Cellini für die Italiener. Die Familie der Jamnitzer, von der sich sechs Vertreter dem Goldschmiedehandwerk gewidmet haben, findet in einer großen, bei Joseph Baer & Co. in Frankfurt a. M. erschienenen Publikation erstmalig eine eingehende Würdigung, in der der schaffensfrohe, nun bald 70jährige Karlsruher Gelehrte Marc Rosenberg nach jahrelangen Vorarbeiten das vollständige Oeuvre sowohl in einem genauen wissenschaftlichen Katalog als auch in Abbildungen zusammenstellt. Rosenberg hatte bereits in der ersten Auflage seiner „Merkzeichen" 30 Arbeiten der Jamnitzer nachgewiesen, die er in der zweiten Auflage auf 50 Arbeiten vermehren konnte. Nunmehr hat sich die Zahl beinahe verdoppelt, von denen 47 auf den Hauptmeister Wenzel, 28 auf dessen Enkel Christoph und die übrigen auf die anderen Familienmitglieder entfallen. Die Bedeutung Wenzel Jamnitzers für die Entwicklung der Goldschmiedekunst gibt seinem Namen einen besonderen Klang; ihm gelang es, das technische Können der Nürnberger Zunft auf einen vielbewunderten Höchststand zu bringen. Rosenbergs Buch, das die allgemeine Kenntnis der Goldschmiedekunst bedeutend vertieft, wird auch zur Feststellung und endgültigen Lokalisierung vieler strittiger Stücke beitragen. Die guten Abbildungen erleichtern das Studium des Werkes.
K. S.

Dr. Felix v. Luschan, Die Altertümer von Benin. Verlag Vereinigung wissenschaftlicher Verleger Walter de Gruyter & Co. Berlin u. Leipzig.

Kürzlich erſchien im Verlag der Vereinigung wiſſenſchaftlicher Verleger Walter de Gruyter & Co., Berlin und Leipzig, ein umfaſſendes Werk von Felix v. Luſchan „Die Altertümer von Benin", beſtehend aus einem Textband mit 889 Abbildungen und zwei Tafelmappen mit 129 Lichtdrucktafeln. Die hervorragende Publikation, die gleichzeitig auch als Band VIII, IX und X der „Veröffentlichungen aus dem Muſeum für Völkerkunde" erſcheint, iſt nicht nur für Ethnographen und völkerkundliche Muſeen von außerordentlicher Wichtigkeit, ſondern auch für Künſtler, Kunſthiſtoriker, Archäologen, kunſtgewerbliche Schulen und Sammlungen von großer Bedeutung. Auch für das Kunſthandwerk iſt dieſe Veröffentlichung wertvoll, da es zweifellos aus dem reichen Abbildungsmaterial eine Fülle von Anregungen ſchöpfen wird.

Der Kunſtmarkt

Frankfurter Kunſtmeſſe Herbſt 1921

Die vierte Frankfurter Kunſtmeſſe, die vorzüglich der oſtaſiatiſchen Kunſt und dem ſchönen Buch gewidmet war, ſchloß am 12. Mai mit einer gut beſuchten Verſteigerung oſtaſiatiſcher Kunſt. Der mit der Ausſtellung verbundene Zyklus von 11 Vorträgen über aſiatiſche Kunſt, der von den erſten Gelehrten Deutſchlands beſtritten wurde, erfreute ſich ebenfalls reger Anteilnahme von Publikum und Preſſe.

Inzwiſchen ſind die Vorbereitungen für die fünfte Frankfurter Kunſtmeſſe, die am 25. September gleichzeitig mit der Herbſtmeſſe eröffnet werden ſoll, bereits im Gange. Vielen Anregungen aus dem Kunſthandel folgend, hat ſich das Meßamt entſchloſſen, dem einzelnen Ausſteller durch Vermietung von offenen Ständen und geſchloſſenen Kojen einen direkten Verkehr mit den Kaufliebhabern zu ermöglichen. Dieſen Ständen, die möglichſt geſchmackvoll und gut beleuchtet eingerichtet werden ſollen, werden die unteren Hallen und Säle des Erdgeſchoſſes vorbehalten bleiben. Die Säle des Obergeſchoſſes — Kaiſer- und Kurfürſtenſaal — bleiben, wie ſchon auf der letzten Ausſtellung, ſtraff zuſammengefaßten Sonderausſtellungen vorbehalten, deren Thema von Meſſe zu Meſſe wechſeln ſoll. Für die nächſte Meſſe iſt eine Ausſtellung mittelalterlicher Kunſt geplant.

Nähere Auskunft erteilt die Geſchäftsſtelle der Frankfurter Kunſtmeſſe im Römer. r.

Bevorſtehende Verſteigerungen

Frankfurt a. M.

Rud. Bangel bringt am 28.—30. Juni Kunſtbeſitz aus dem beſetzten Rheinland zur Verſteigerung. Einmal die Sammlung des Herrn Sanitätsrats Dr. Max Marckwald in Bad Kreuznach, ferner Gemälde alter Meiſter, gotiſche, Renaiſſance- und Barockmöbel, Fayencen, Glas, Zinn und engliſche, franzöſiſche und deutſche Graphik, vorwiegend aus dem 18. Jahrhundert, aus dem Beſitz Sr. Exz. des Herrn C. v. Stark, Reichskommiſſar für die beſetzten rheiniſchen Gebiete in Koblenz. Die Kollektion Marckwald birgt ſelbſterleſenes Mobilar der Gotik, Renaiſſance, der Barock- und der Louis XV.-Periode, weiterhin Silberarbeiten holländiſcher, deutſcher (Augsburg, Berlin) und franzöſiſcher Herkunft aus dem 17. und 18. Jahrhundert, eine umfangreiche Zinnſammlung, Fayence (Delft) und Steingut, Porzellane (Fürſtenberg, Höchſt, Ludwigsburg, Rouen, Sèvres) und Gläſer, Elfenbein-, Holzplaſtik und Textilien.

Hollstein & Puppel, Kunstantiquariat, Berlin W 15
Meinekestraße 19
ERSTKLASSIGE KUPFERSTICHE UND HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER
KUPFERSTICH-VERSTEIGERUNGEN
Interessenten bitten wir um Angabe ihres Sammelgebiets

Halle

Eine bedeutende Kunſtmedaillenſammlung gelangt durch die Münzhandlung A. Riechmann & Co. in Halle a. S. am 5. und 6. Juli zur Verſteigerung. Der Katalog verzeichnet 677 Medaillen, von denen 308 auf den Tafeln abgebildet ſind. Am ſtärkſten vertreten iſt die deutſche Medaille und von dieſer wiederum das 16. Jahrhundert, welches allein 230 Nummern umfaßt. Von den berühmten Nürnberger Meiſtern iſt Albrecht Dürer mit 3, Hans Krug mit 1, Ludwig Krug mit 4, Hans Krafft mit 3, Hans Schwarz mit 6, darunter ein Original des großen Schauſtückes auf König Sigismund I. aus dem Jahre 1527 (Nr. 14), Matthes Gebel mit 15, Valentin Maler mit 21, Matthäus Carl mit 7, der Wachsboſſierer 1592/93 mit 5 Stücken vertreten, von den Augsburgern Friedrich Hagenauer mit 3, darunter ſeine beiden berühmten Melanchthon-Medaillen (Nr. 35 und 36), Hans Kels mit 1, der Meiſter des Kardinals Albrecht mit 2, der Meiſter des Piſtorius mit 2, Hans Wild mit 1, der Meiſter der Georg Friedrich von Brandenburg-Medaille mit 2, Balduin Drentwett mit 5 Stücken. Von dem berühmten Züricher Goldſchmied Jakob Stampfer finden wir 5 Stücke. Beſonders bevorzugt ſind von dem Sammler aber die ſächſiſchen Meiſter. So finden wir von dem berühmten Leipziger Goldſchmied Hans Reinhart allein 24 Medaillen, darunter die große Medaille auf Luthers Tod (von 1547; Nr. 55), eine bisher ganz unbekannte Medaille auf Philipp Melanchthon (Nr. 52), die eigenartige, höchſt ſeltene Medaille auf die Ablehnung des Interims durch Johann Friedrich von Sachſen (Nr. 58) und eine große, im Handel noch nicht vorgekommene Medaille mit der Opferung Iſaaks auf der Vorderſeite und einer von ſeinen ſonſtigen ganz abweichenden Kreuzigungsdarſtellung auf der Rückſeite (Nr. 68). Vom Meiſter D. S. liegen die beiden künſtleriſch hervorragenden Prägemedaillen auf Johann Friedrich II. von Sachſen-Gotha (Nr. 194) und auf Johann Wilhelm von Sachſen-Weimar (Nr. 196) vor, von Tobias Wolff 4 Medaillen, darunter ein prachtvoll goldemailliertes Stück (Nr. 197) auf die Kurfürſtin Sophie von Sachſen, die Tochter des Kurprinzen Johann Georg von Brandenburg, von dem nur noch ein zweites Exemplar im Grünen Gewölbe in Dresden bekannt iſt.

Eine ſehr reiche Gruppe ſtellen die böhmiſchen Meiſter mit vielen religiöſen Medaillen. Im Text

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG

alter und

moderner Meiſter

Carl Nicolai · Berlin W10

Viktoriaſtraße 26a

Angebote aus Privatbeſitz

möglichſt mit Photo unter Angabe von Künſtler, Maß u. Preis erwünſcht

sind zu einer ganzen Reihe dieser religiösen Medaillen Kupferstiche und Holzschnitte von Dürer, Holbein, Beham wiedergegeben, die für diese Medaillen als Vorlagen gedient haben.

Ähnlich auch die niederländischen Meister. Hier verzeichnet der Katalog Arbeiten von Jakob Jonghelink, Stephanus Hollandicus, Konrad Bloc, Peter von Abeele, O. Müller, Christoffel Adolfzoon und anderen. Von besonderer Bedeutung dürfte das Wachsmodell Nr. 599, von der Meisterhand des Stephanus Hollandicus, sein. Es zeigt das Enfaceporträt eines Cassian van Put.

Von französischen Medaillen finden wir von frühen Renaissancearbeiten ein prachtvolles Stück auf den Herzog Anton II. von Lothringen und seine Gemahlin Renate von Bourbon (Nr. 629) und eine vorzügliche Prägemedaille auf Diana von Poitiers, die Geliebte Heinrichs IV. von Frankreich (Nr. 630). Der berühmte Guillaume Duprè ist mit 5 Medaillen vertreten, darunter dem äußerst seltenen Medaillon auf die Herzogin Christine von Lothringen, der Gemahlin Ferdinands I. von Florenz. Die Sammlung enthält auch eine Reihe guter moderner französischer Medaillen.

Der Katalog ist mit vielen biographischen und kunsthistorischen Anmerkungen versehen und mit reichen Registern ausgestattet.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Berlin

Dr. Fritz Goldschmidt und Dr. Victor Wallerstein haben ihrer Kunsthandlung Berlin W. 35, Schöneberger Ufer 36a, eine moderne Abteilung angegliedert und werden ihre Tätigkeit dem Schaffen der deutschen nachimpressionistischen Kunst widmen. In erster Linie kommen hier einige Künstler in Frage, die seinerzeit der Vereinigung „Brücke" angehörten und seither nicht wieder geschlossen gezeigt worden sind: Erich Heckel, Otto Mueller, E. L. Kirchner, Max Pechstein. Dann erweitert sich dieser Kreis durch Namen wie: Lyonel Feininger, Oskar Kokoschka und einige andere wichtige Vertreter der jüngeren Generation.

Unter der Firma Dr. Erwin Rosenthal, W. 10, Bendlerstr. 17, ist kürzlich im Zusammen-

ZET
FARBE

Eine Ölfarbe ohne jedes Gerinnsel.
Selbst im hauchartigen Auftrag noch körperhaft.
Klar in den Übermalungen und Lasuren.
Organische Einheit von Farbe und Malgrund.
Sonderdrucksachen auf Wunsch kostenfrei.

GÜNTHER WAGNER
HANNOVER UND WIEN

hang mit dem weltbekannten Münchener Antiquariat von Jacques Rosenthal eine neue Kunsthandlung eröffnet worden, die sich speziell mit Gemälden alter Meister, Handzeichnungen und Graphik befaßt.

Hamburg

Das im letzten Heft unserer Zeitschrift in dem Aufsatz von Joachim Kirchner ausführlich besprochene Bild von Schnorr von Carolsfeld, „Nibelungennot", ist in den Besitz der Galerie Commeter übergegangen.

Neue Kataloge

Gilhofer & Ranschburg, Buch- und Kunstantiquariat, Wien I, Bognergasse 2. Versteigerung einer hervorragenden Kunstsammlung, darunter eine bekannte Waffensammlung. (I. Teil: Orientalische Waffen.) Ölgemälde alter und neuerer Meister / Aquarelle / Miniaturen und Handzeichnungen / Französische u. englische Kupferstiche u. Farbstiche des 18. Jahrh. / Kupferstiche u. Holzschnitte von Dürer, Rembrandt u. a. / Schweizer-Ansichten in Farben / Porzellan / Glas / Arbeiten in Gold (darunter eine kleine Taschenuhrensammlung). Silber / Vitrinengegenstände / Bronze usw. / Skulpturen u. Möbel / Textilien (schöne Spitzen) / Waffen. 8°. 175 S. Mit 38 Bildtafeln. 818 Nrn.

Karl W. Hiersemann, Buchhändler und Antiquar, Leipzig, Königstr. 29. Katalog 492. April 1921. Inkunabeln.

Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg. Ausstellungskatalog 1921. Georg August Wallis, Landschaftsmaler aus Schottland, ein Entdecker des romantischen Heidelberg. 1812–1817. Ausstellung vom 15. Mai bis 15. Okt.

M. Lempertz' Buchhandlung u. Antiquariat, Bonn a. Rh., Franziskanerstraße 6. Bücher-Versteigerungskatalog 239. Bibliothek des verstorb. Prof. Dr. W. Wygodzinski-Bonn. Nationalökonomie und Volkswirtschaft / Ältere und moderne deutsche und fremdländische Literatur in schönen Ausgaben / Luxus- und Vorzugsdrucke / Kunstgeschichte und Kunstpublikationen / Illustrierte Bücher / Bibliophile Literatur u. Seltenheiten. Mit kl. Beitrag aus anderem Besitz.

Wolf Müller, Buchhändler und Antiquar, Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 142. Kat. Nr. 2/1921. Kunst / Kunstgeschichte / Kunstgewerbe / Architektur / Archäologie / Schöne und illustrierte Bücher / Kostümkunde.

Dr. Peltzer & Coste, München-Schwabing, Wilhelmstraße 10. Katalog Nr. 1/1921. Münchner Kunst, Handzeichnungen, Ölgemälde. — Mit diesem Katalog tritt die genannte Firma zum erstenmal in dieser Form an die Öffentlichkeit und es muß gesagt werden, daß die insgesamt 537 Nummern umfassende Publikation alle Sammler älterer deutscher Kunst und speziell des 19. Jahrhunderts lebhaft interessieren wird. Die Beschränkung auf nur Münchner Künstler gibt dem Katalog auch kunsthistorisch eine gewisse Bedeutung. Hinzukommt, daß das Verzeichnis mit aller Gründlichkeit und einer vorzüglichen Kenntnis des Materials bearbeitet worden ist und daß die verlangten Preise durchaus mäßig genannt werden können. Der Preis des Verzeichnisses beträgt M. 6.—.

Speyer & Peters, Buchhandlung und Antiquariat, Berlin NW. 7, Unter den Linden 39. Antiquariatskatalog 36. Das alte Buch. Mit 41 Abb.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone": BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Kaulbachstr. 35, I / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE: Dr. Leo Balet, Blaricum, Nordholland / DÄNEMARK und SKANDINAVIEN: Dr. Alfred Gold, Charlottenlund (Danmark), Lindegaardsvej 44 / PARIS: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City

Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2 Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 13/14	14. Juli	Heft 13/14	7. Juli
„ 15	4. August	„ 15	28. Juli

Neue Kunst
Hans Goltz
München
Briennerstraße 8

Juli 1921
ARCHIPENKO
Plastik und Graphik
★
Glasgemälde und Mosaiken von
HEINERSDORFF

ARARAT
Heft 5
Seewald-Sonder-Nr.
mit 22 Abbildungen.
Heft 6
Archipenko - Exoten
mit 20 Abbild. und dem übrigen reichen Inhalt.
Preis je M. 8.50

Henri Rouſſeau

Von HELMUD KOLLE
Mit 13 Abbildungen

Wo ſind ſie, die über dieſen verehrungswürdigen Greis lachen, ſtatt zu bedauern, daß ſie ihm nicht gleichen! (Uhde.)

Ich habe mir das viel leichter gedacht, als ich freudig einwilligte, etwas über den Henri Rouſſeau zu ſchreiben. Denn einmal habe ich mir nicht klar gemacht, wie ſchwer es eigentlich iſt über das, was wir lieben, Worte zu machen: Dieſe Liebe in jene engen Grenzen des Kunſtwerks zu tun, das formale Geſtalt verlangt, deretwillen wir nun ſehr vieles opfern müſſen, von den kleinen hübſchen, aber unweſentlichen Sentiments. Und dann habe ich jenen Augenblick lang ganz vergeſſen, daß Wilhelm Uhde ja ein ſo ſchönes Buch über den Toten ſchrieb — er, ſein Freund, der für ihn gekämpft hat. Ich glaube nicht, daß man Umfaſſenderes und Weſentlicheres über die Bilder, das Leben Rouſſeaus ſagen kann und finde leider kaum einen Standpunkt, der ein Supplement ergäbe zu den vielſeitigen Betrachtungen in Uhdes Schrift.

Aber ich glaube, daß es dennoch Unrecht wäre, als einer der großen Liebhaber dieſer innigen Kunſt deshalb darauf zu verzichten, dieſe Liebe zum Kunſtwerk zu erheben und anderen mehr zu geben als nur ein Bild unſerer Liebe: den Einblick in jenen geſchloſſenen Kosmos, in den wir gezogen werden durch das Werk dieſes Großen.

Und vielleicht iſt dieſes auch möglich durch den, der ſelbſt erſt lange nach Rouſſeaus Tod deſſen Bilder ſah und liebte. Als einer, der auch erſt, aus ihrer Welt — dem großen und doch ſo kleinen Paris — entfernt, die Bilder des wahrhaften und kindlichen Greiſes in Deutſchland ſah, indes die Kanonen an ſeinem Grabe dröhnten.

So iſt auch dieſes hier weder eine Abhandlung, noch von Neuigkeit. Es möchte nur einer, der jung iſt, über ſeine Liebe ſprechen, die er zu einem Toten hat.

Und ich glaube auch, das Urteil einer Generation wird immer erſt ſeine Beſtätigung finden in dem Bekenntnis der kommenden Jugend.

Das des Wilhelm Uhde und der ſeinigen über den Henri Rouſſeau hat die ſeine gefunden in der Inbrunſt, mit der wir vor dieſes Werk getreten.

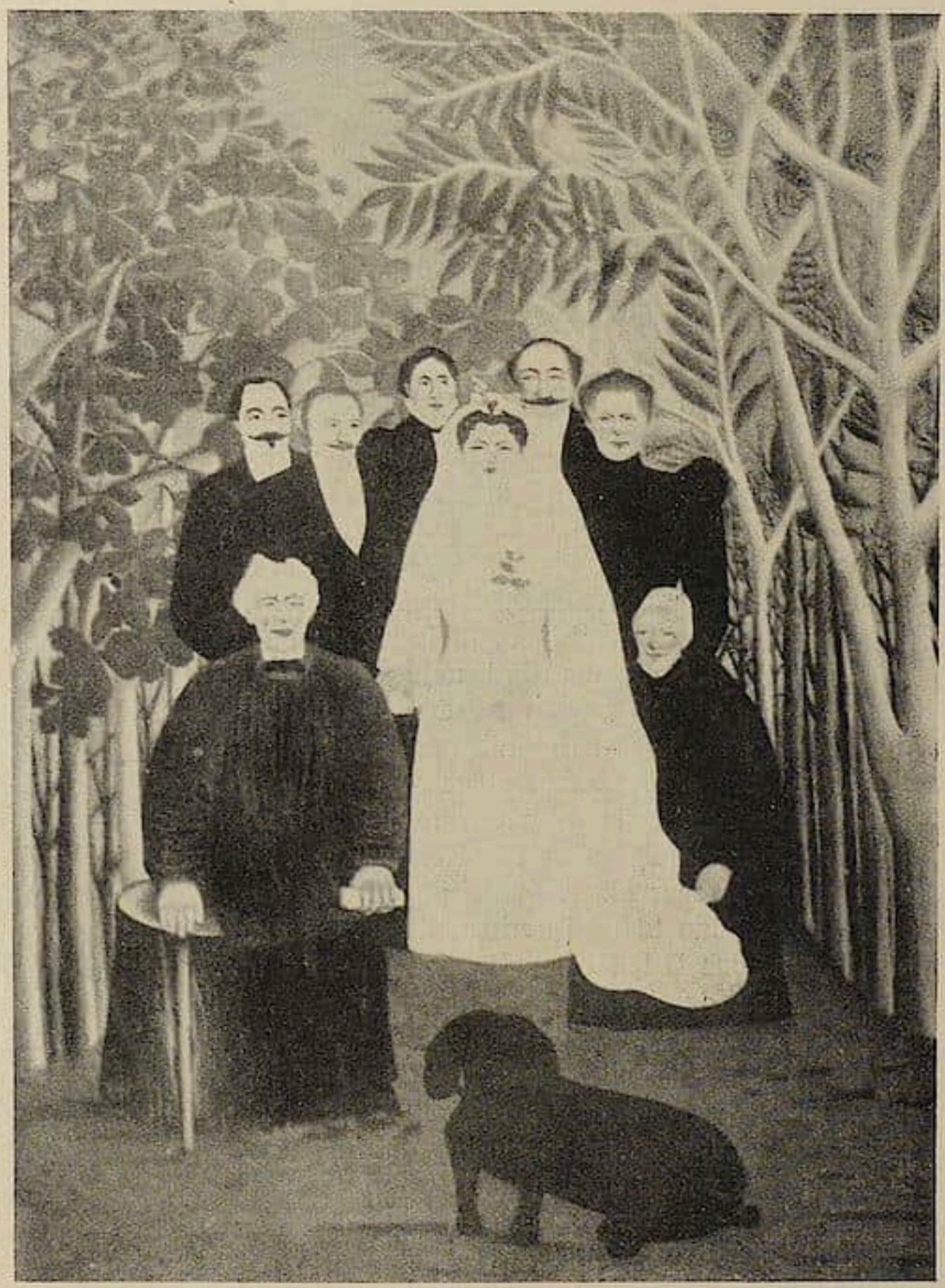
Denn die Zeiten haben ſich geändert über dem Grabe dieſes Toten: wir wollen nicht mehr die mit Ehrungen und Verdienſten, allein vom kalten Verſtande und ſeinem Wiſſen geſchmückte „Größe“, die wir andächtig und gehorſam preiſen.

Vielmehr ſuchen wir ſie in einem gütigen Menſchentum, drängt es uns, ihr nahezutreten und ſie in ihrer Beſcheidenheit zu ſehen. Wir wollen die Größe darin finden, daß ſie ſich mit dieſem kleinen und bürgerlichen Leben beſcheidet, um ſich einzufügen in das große Rad der Welt mit einer ſchönen Verantwortlichkeit. Und wir wollen in ihr das Beiſpiel finden für ein vorbildliches Gehen auf den Wegen irdiſchen Lebens. Denn erſt darin ſehen wir das Kunſtwerk, daß dieſes mit dem Leben in jene Harmonie gebracht werde, da beide das Maß voneinander haben und ineinander zu finden ſeien.

Das Kunſtwerk iſt nicht trennbar vom Charakter des Schaffenden, Kunſt beruht auf Menſchentum.

So treten wir Jungen vor das Werk dieſes längſt Beſtatteten, von dem wir hören, daß er ein großer Maler war, und ſuchen in ihm einen, der fähig iſt unſer Führer zu ſein, zu dem wir fühlen können wie zu einem Vater.

In ſeinen Bildern treffen wir wohl die reichen Schönheiten farbigen Klangs, wie ſie die Tradition ſeiner Raſſe ihn finden ließ. Und wir ſehen auch einen großen Willen ſich betätigen, fähig dem formalen Empfinden alles das zu opfern, was unweſentlich



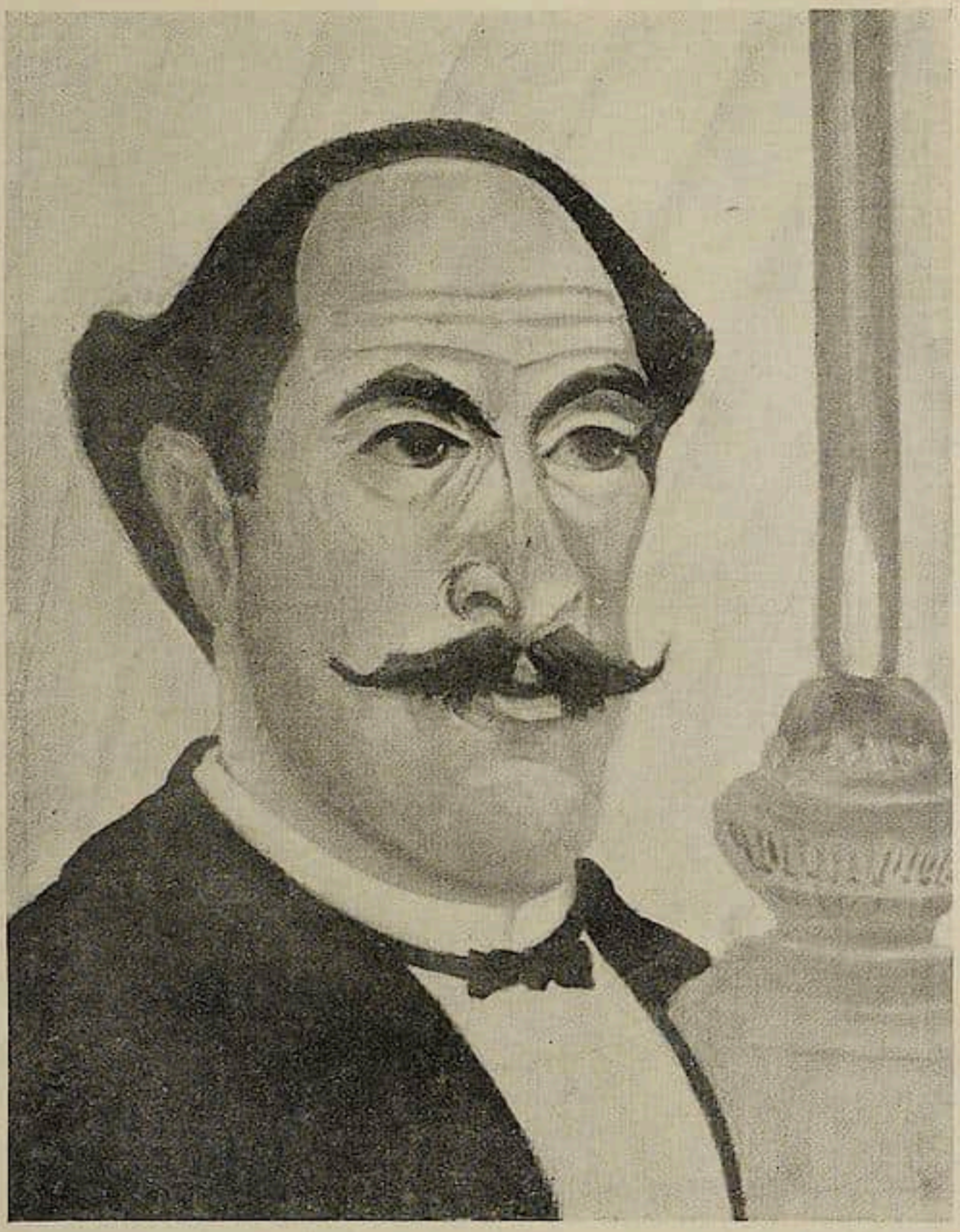
Henri Rouſſeau. Die Hochzeit.
Beſ.: Rob. Delaunay, Madrid.

iſt oder ſtörend. Dieſes beides aber ſehen wir einem Gefühle entſpringen, welches ſeine Güte iſt und eine große Liebe zu den Dingen. Weil er ſie liebt die Landſchaften ſeiner Heimat oder die der Tropen, darum malt er ſie. Und es iſt ihm nicht bewußt geworden, daß er in jener Weiſe — ordnend und abwägend — vorgeht, weil das die große Tradition fortführt, zu der wir ihn heute zählen. Wie das Kind ſeine Märchen erlebt, fühlt und malt Rouſſeau ſeine Bilder.

Darum werden wir nun nach ſeinem Leben fragen.

Dieſes iſt eine ſehr ſchöne und innige Geſchichte:

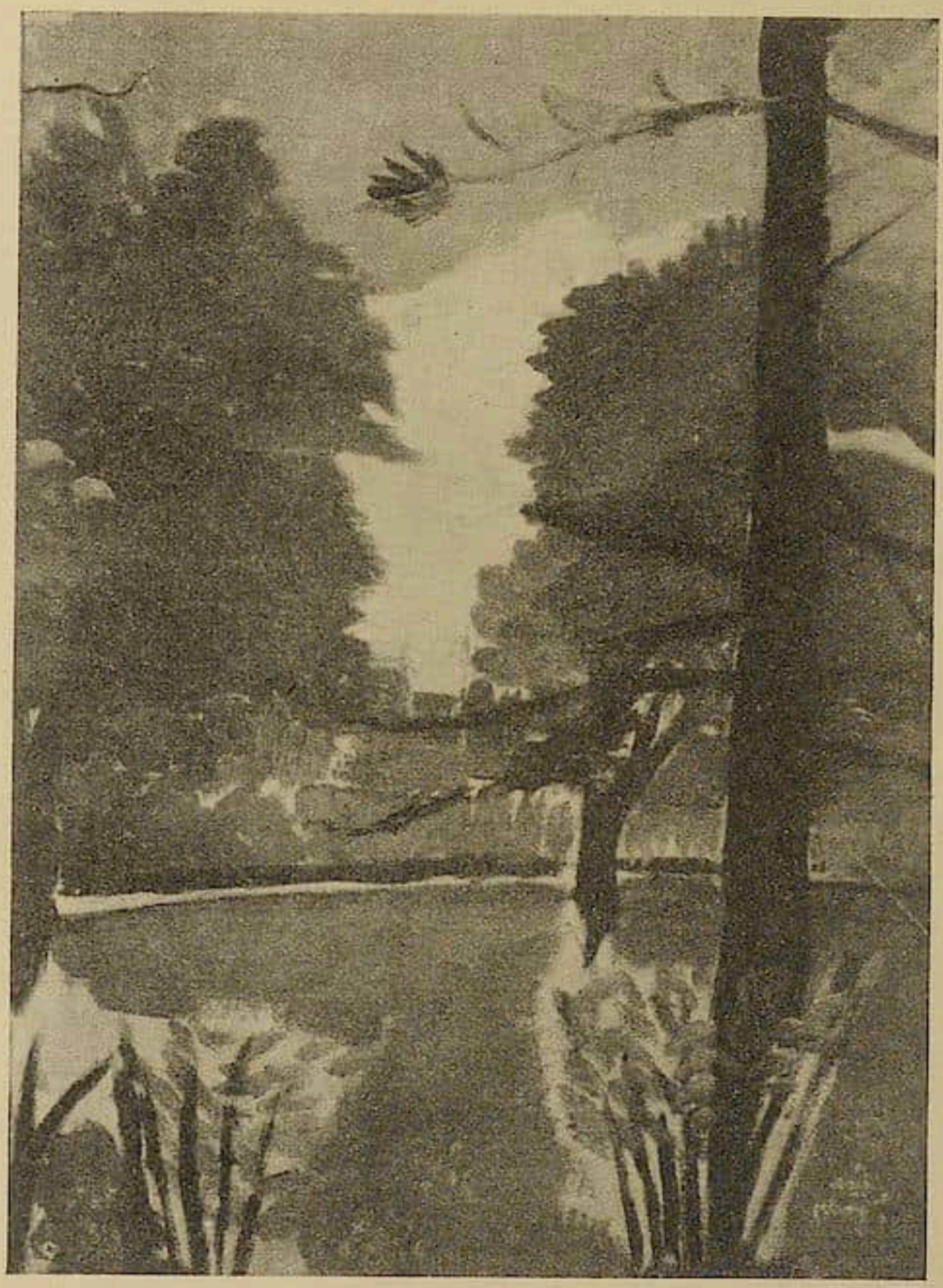
In einer der kleinen ſtets ſonntäglichen Bürgerwohnungen wird einer geboren, der nun darin aufwächſt — ganz unbeſonders und wie viele andere. Als ſehr junger Menſch



Henri Rouſſeau. Selbſtbildnis.

Beſ.: Rob. Delaunay, Madrid.

macht er wohl noch das mexikaniſche Abenteuer als Regimentsmuſiker mit, deſſen Eindrücke er Jahre ſpäter in Bildern phantaſtiſch wiedergibt. Dann wird er Beamter beim Pariſer Stadtzoll. In ſeinem Beruf aber ſchätzt man ihn nicht ſehr hoch, er wird zu den einfachſten Dienſten gebraucht. Und ſeine Bilder, die er in freien Stunden malt, findet man lediglich komiſch. Er aber läßt ſich nicht dadurch beirren, malt weiter und noch intenſiver als er den Dienſt verläßt. Seine Bilder ſind in den „Indépendants“ zu ſehen, jener Pariſer Ausſtellung, in der wir neben den Großen und Anerkannten auch die Arbeiten einer Concièrge oder eines Kellners finden; zu jener Zeit neben denen der großen Impreſſioniſten, die des Henri Rouſſeau, welche Gegenſtand großer Heiterkeit waren. Aber dies verdrießt ihn nicht; denn es iſt eine Kraft in ihm, die ihn nicht leben läßt wie den ältlichen Rentner ſeines Standes, vielmehr ihm die Pflicht gibt zu arbeiten, etwas zu vollbringen. Vielleicht iſt es ein heiliger Schein, der auf



Henri Rouſſeau. Park von Monſouris.
Beſ.: Rob. Delaunay, Madrid.

ihn gefallen und ſo tief in ihn hineingeleuchtet, daß er dort etwas erblickte, das er Vollendung hieß und wonach er nun ſtrebte? Denn er iſt abergläubiſch, ſo wie Kinder es ſind: voller Glauben eben an alles in dieſem einfachen und ſchönen Leben, das er liebt. Liebt wie alle ſeine Erſcheinungen, die er weſenhaft und gewaltig ſieht, um ſie für ſich ganz neu zu entdecken. Er wird ein Greis und iſt verliebt wie ein Jüngling in ein älteres Mädchen, das er zur dritten Frau machen will. Denn zwei ſind ihm ſchon geſtorben. In dieſem Greis nämlich iſt alles jung geblieben und zart, er hat ſich jene Reinheit bewahrt, von der es in der Bibel heißt, das Himmelreich ſei ihrer. Dabei aber iſt er von jenem Stolz derer, die nur ſich kennen und er hält ſich für den größten aller Maler, deren er keinen kennt. Dieſer alte Mann erlebt es noch, daß welche kommen, die ſeine Bilder lieben und er hat ſeine erſten Erfolge, ehe er ſtirbt. Nachdem

Henri Rouſſeau. Bildnis des Herrn Brummer.

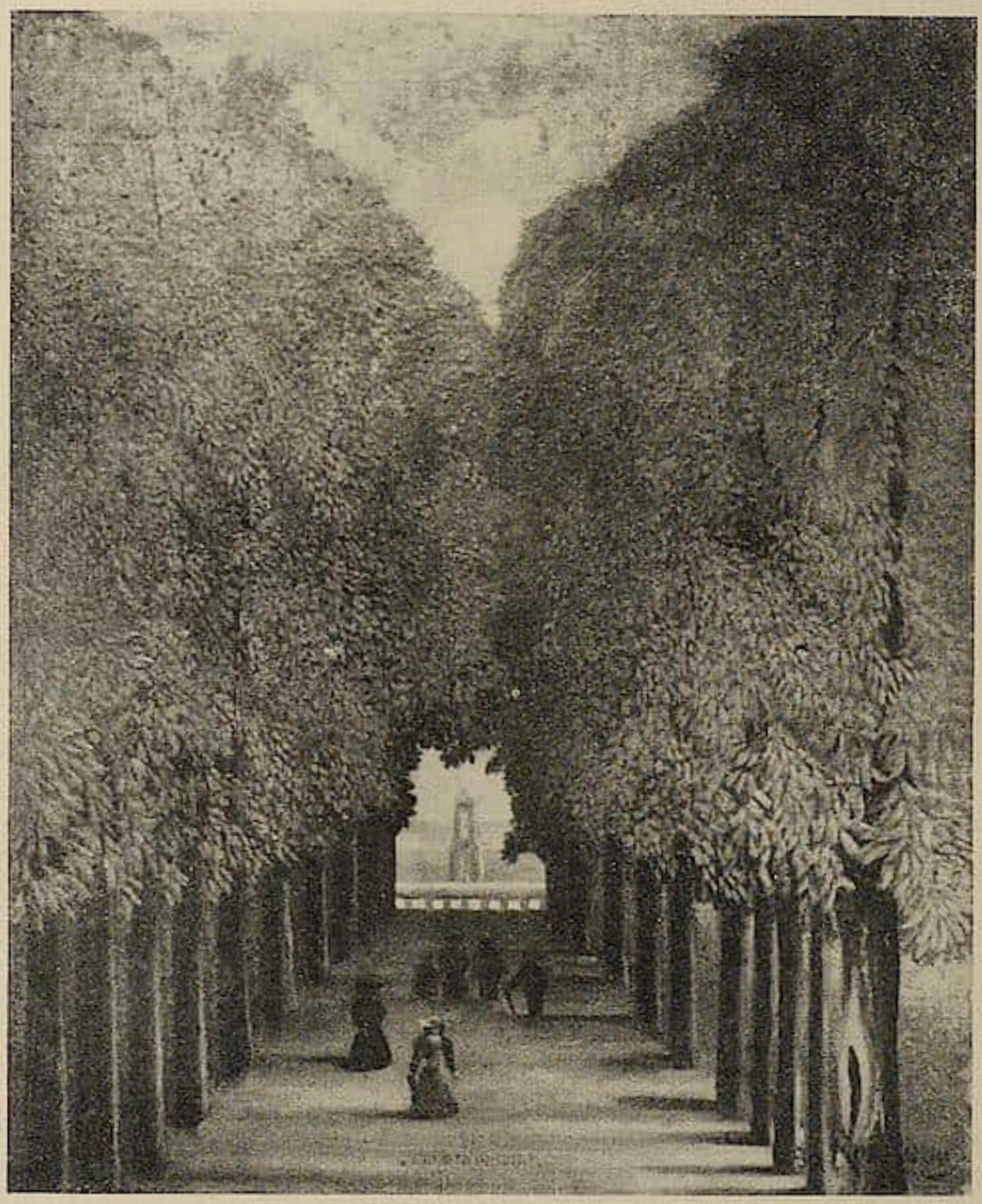
er tot iſt aber finden nun manche, daß er gemalt hat wie der ältere Brueghel und, daß ſeine Bilder zu zeigen ſind neben denen des Corot und anderer Großen. Einige wenige junge Maler aber, heute Große, haben an ſeinem Grab geſtanden und in dem ſtillen Verſtorbenen einen Wegbereiter betrauert . . .

Seine Geſchichte iſt rührend und einfach, ſie iſt wie eines ſeiner ſchönſten Bilder. Denn ſo ſind dieſe: innige Bekenntniſſe eines reinen Kindes.

Während dieſes bürgerliche Leben ſo dahinrollte in den äußerlich gegebenen Bahnen, hat ſich aber etwas darin begeben, was lange über dieſes Grab hinaus wirken ſollte:

In einem kleinen Pariſer Bourgeois-Hauſe hat einer die erſten Dokumente einer neuen Malerei geſchaffen!

Der Impreſſionismus hatte die Höhepunkte ſeiner Entwicklung erlebt und es gab nichts mehr von ihm zu erwarten. Schon war ſein Ruhm und das Verſtändnis für ſeine Werke in die weiteſten Schichten gedrungen und eine neue ſchöpferiſche Elite fand hier keine

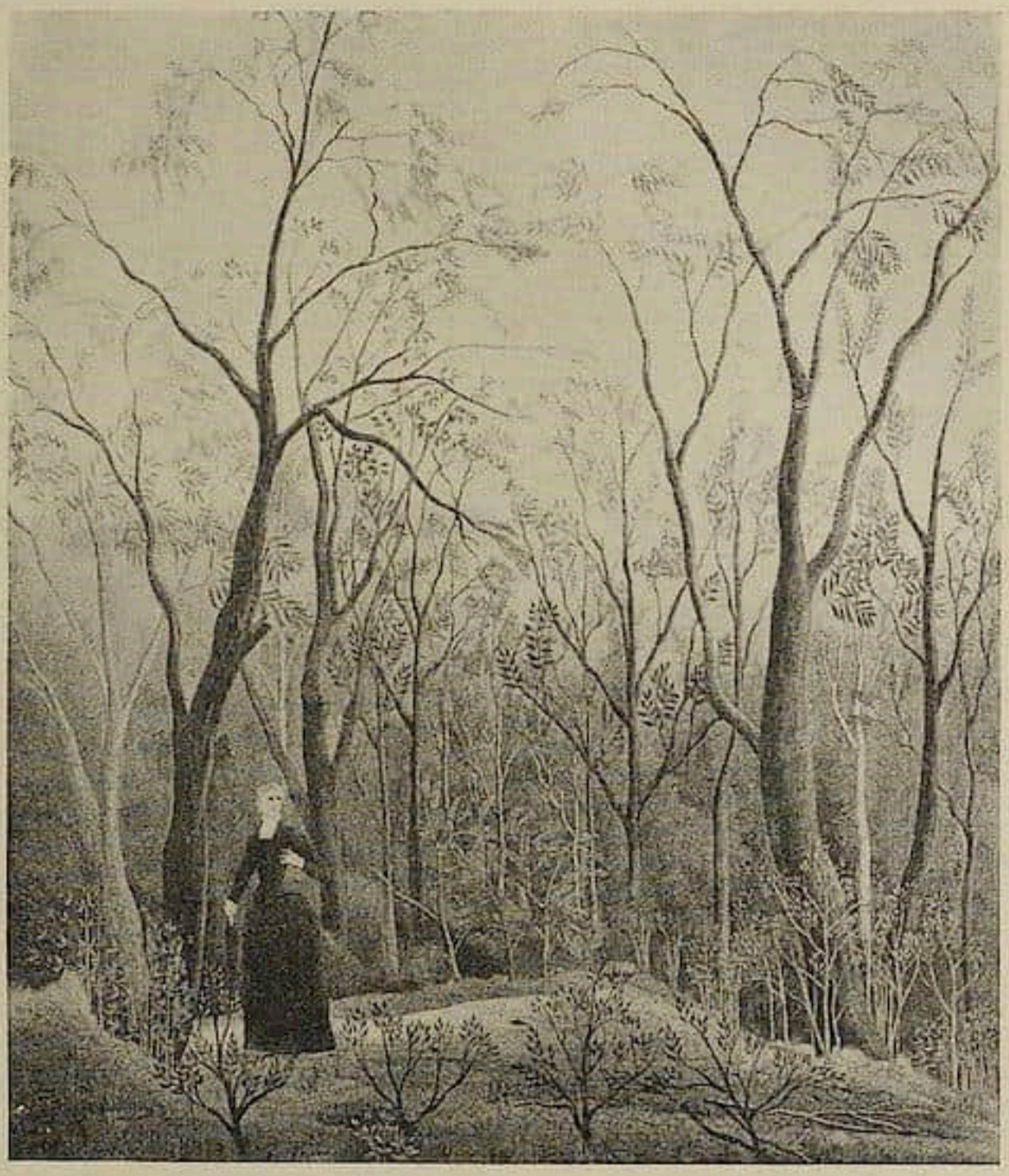


Henri Rouſſeau. Landſchaft.

Beſ.: Frau Kowarzik, Frankfurt a. M.

Überlieferung, an die ſie anknüpfen konnte. Noch mehr aufzulöſen war nicht denkbar und man ſehnte ſich nach erneuter Syntheſe. Einige glaubten im Koloriſten Matiſſe neue Wege ſich bahnen zu ſehen, ähnlich denen des Nordländlers Munch. Andere wenige wie der junge Spanier Pablo Picaſſo, der Franzoſe Braque rangen ſtill im Verborgenen der Atelierwürde um einen neuen Stil, der das Weſen der Dinge gäbe, ihrer Sehnſucht genüge und das Werk Cézannes fortführe. Auch ſuchten ſie eine Anknüpfung an die Bilder des jungverſtorbenen Georges Seurat.

Dieſer iſt es, der in Henri Rouſſeau ſeinen Nachfolger gefunden. In dem alten „Douanier", wie ſie ihn nennen, der nie im Louvre geweſen, ſich nie in die Schönheiten eines Chardin vertieft, nie den eigenen Ahnen Seurat aufgeſucht. Und doch findet er die nämliche Geſchloſſenheit innerhalb des Bildes wie jener. Er gibt dem Bild ſeinen eigenen Kosmos, indem er es ſo abſchließt nach außen, daß die Wege nicht hinausführen, der Rauch nicht in ein Unendliches fort, weil das Unendliche im Bilde ſelber zu finden. So gibt er den Dingen eine eigene Welt und ihrem Weſen die größere

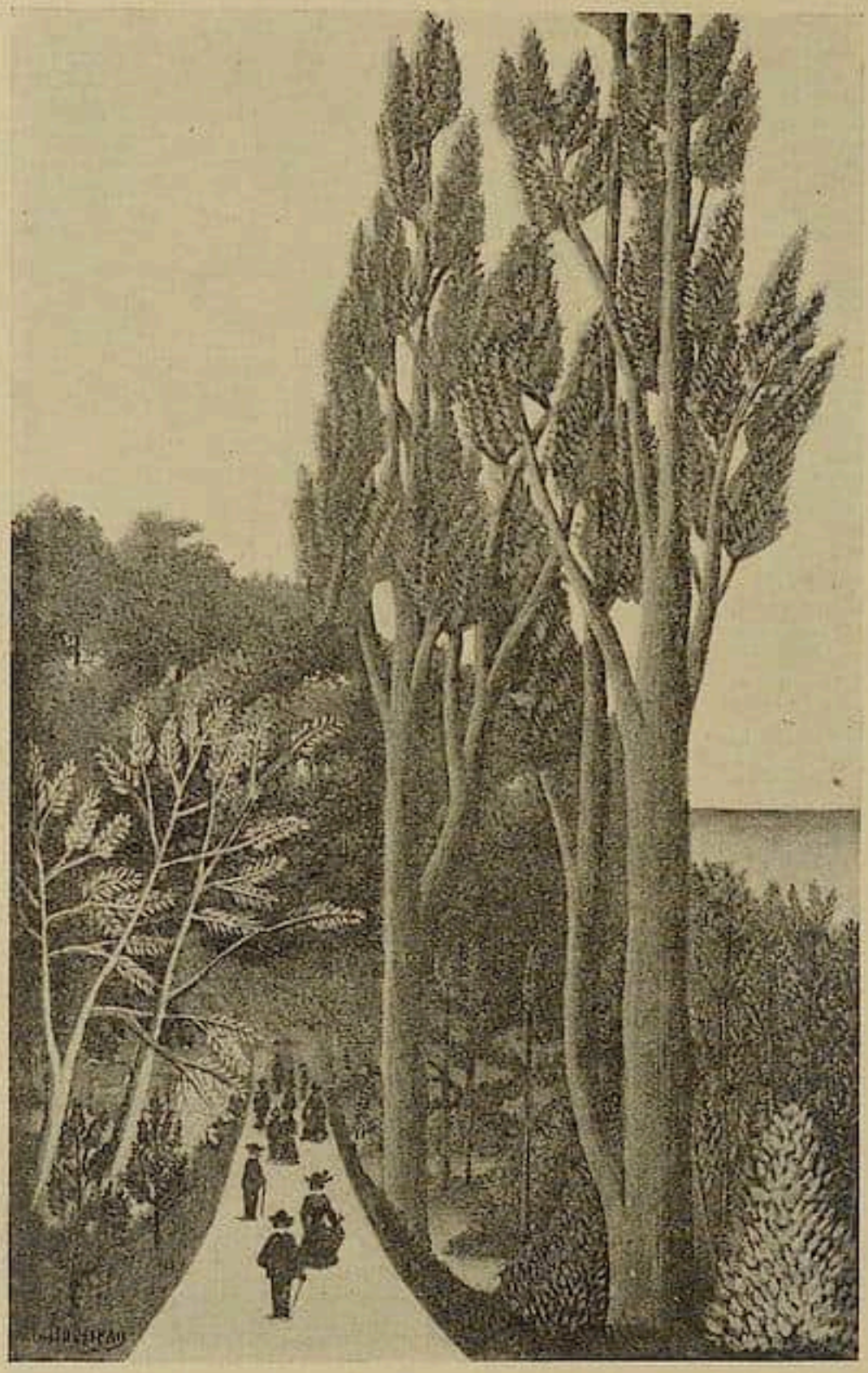


Henri Rouſſeau. Frau in rotem Kleid im Wald.

Bedeutung, ähnlich wie es Picaſſo ſpäter durch Umgehen der Form geſtaltete. Damit ſchafft er einen Gegenſatz zu den Bildern der impreſſioniſtiſchen Epoche, in der das Bild jenen beliebigen Naturausſchnitt gab, der eine Vertiefung und Beſeelung ſchon an ſich nicht ermöglicht.

Wenn dieſer Gegenſatz ein unbewußter blieb, ſo war es nicht der der Vereinfachung gegenüber der Natur. Wir ſehen dies deutlich, wenn wir ſeine Skizzen betrachten, die er vor jedem Bilde nach der Natur malte. Und wir finden auf den ſpäteren Bildern nicht nur alles vereinfacht, vielmehr ſehen wir die Dinge zum Teile anders im Raum placiert, wenn ſein Taktgefühl einerſeits, die Geſtalt des Bildes andererſeits ſie dort nicht duldete. Denn das jeweilige Format hat hier ſein Recht bekommen und iſt für die Kompoſition beſtimmend. Auch das finden wir bei den Kubiſten wieder.

Demnach tuen die Unrecht, die ihn ſchlechthin einen „Naiven“ nennen. Einige zwar nennen ihn gütig ſo und voll guten Glaubens, dieſen aber wäre zu ſagen, daß auch ſie irren. Wenn es auch verſtändlich iſt, daß ſie zu dieſem Glauben neigen; denn der Kenner von Malereien wird erſtaunen ob dieſer ungeſchulten und nicht kultivierten Art des farbigen Vortrags, den er hier findet. Da iſt aber nicht zu vergeſſen, was ich ſchon ſagte, daß Rouſſeau eben nie einen Chardin, einen Seurat, einen Rembrandt geſehen.

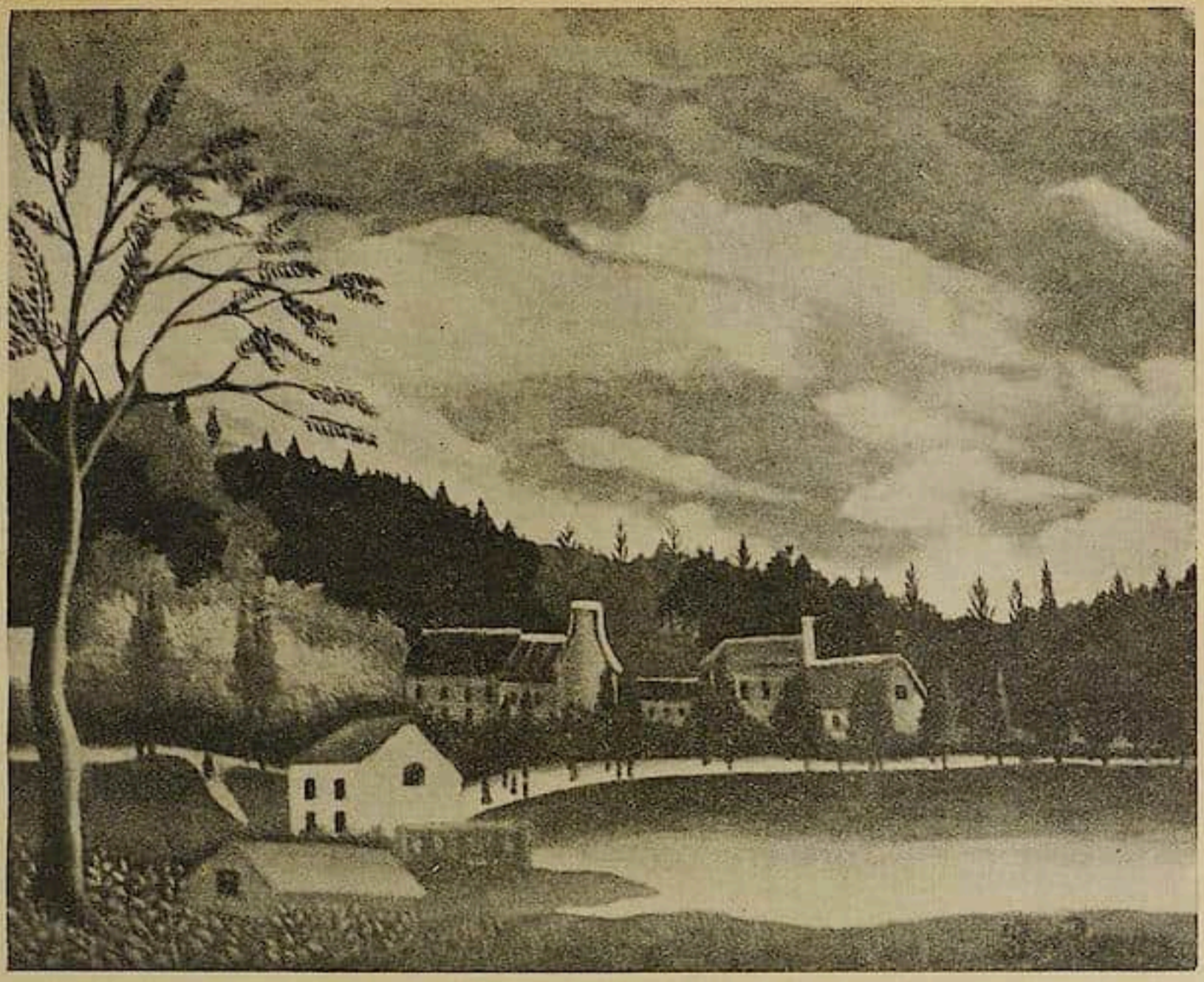


Henri Rouſſeau. Spaziergang.

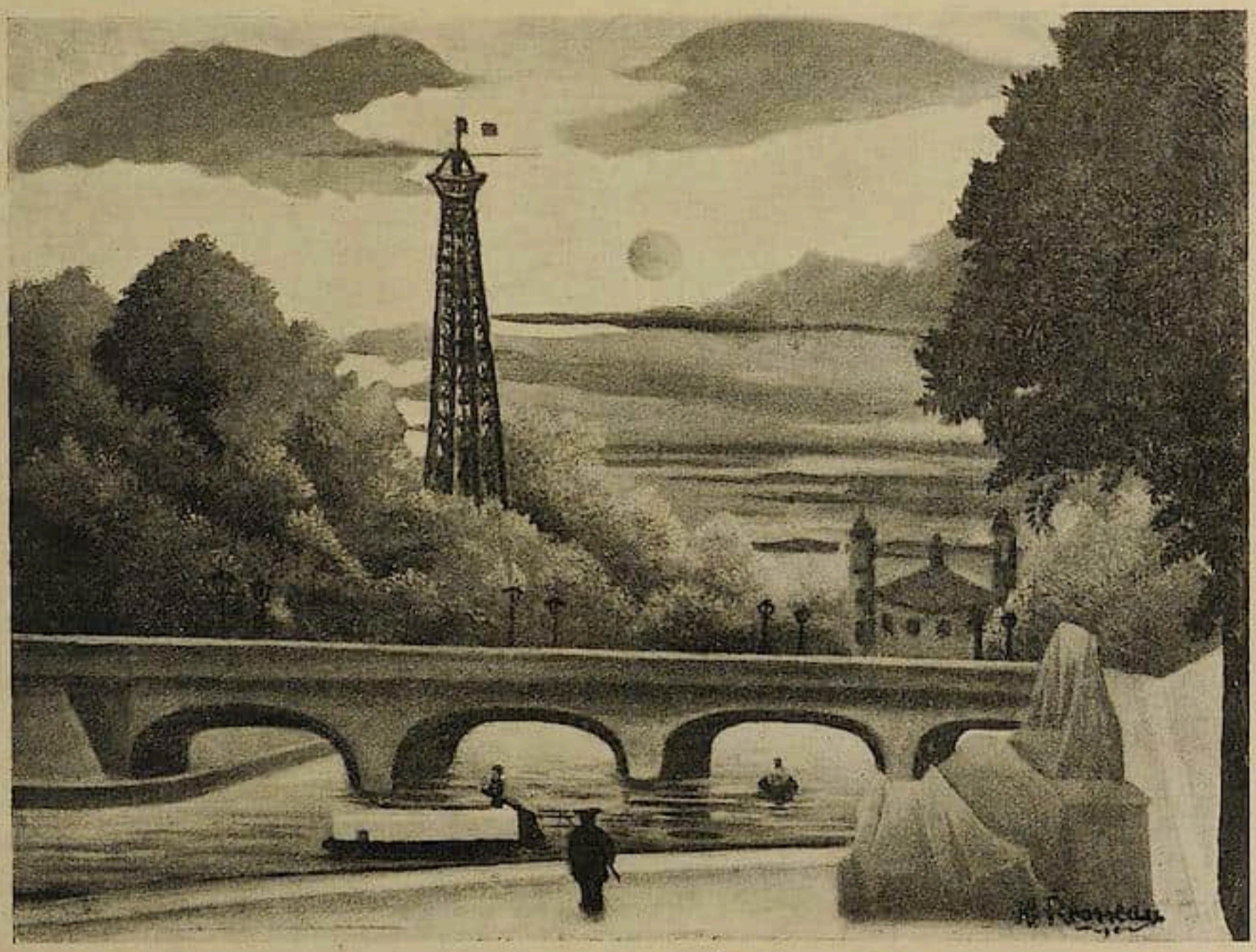
Während andere ihre techniſchen Möglichkeiten bereichern, ihre Fähigkeiten ſtärken und erziehen, indem ſie vor der „Olympia“ von Manet z. B. den Klang des Braun, Grün und Roſa notieren und ſo immer ſammelnd vorgehen, Töne lange in ſich tragen und ihr Auge gewöhnen über die Ausdrucksform hinaus Malereien zu ſchätzen, muß der alte Rouſſeau alles in ſich ſelber finden!

So wie wir in alten Familien eine Geſte finden, entſtanden aus der Tradition edler Raſſe, ſehen wir die Hand des alten Zöllners eine Malerei ausführen, die wir einfügen in die große Tradition einer begabten Raſſe: die taktvolle Geſte eines reich Begabten.

Und dieſe Begabung iſt dennoch anders als die ſeiner großen Brüder im allgemeinen, denn ſie iſt nicht derart, daß ſie ſich begnüge mit der Vollendung angeborenen Gefühls für farbiges Spiel in ſeltenen Nuancen und verſchiedenen Formen. Nicht allein iſt ihm bedeutend, der Leinwand ihre geſchloſſene Geſtalt zu geben und den Formen die entſprechende Art und Lage. Nicht nur teilt er gobelinhaft die Fläche und wägt er Töne und Dinge innerhalb dieſer harmoniſch ab.



Henri Rouſſeau. Blick auf Gentilly. / Beſ.: Charles Guérin, Paris.



Henri Rouſſeau. Eiffelturm. / Beſ.: Herbert v. Garvens, Hannover.

Henri Rouſſeau. Landſchaft.

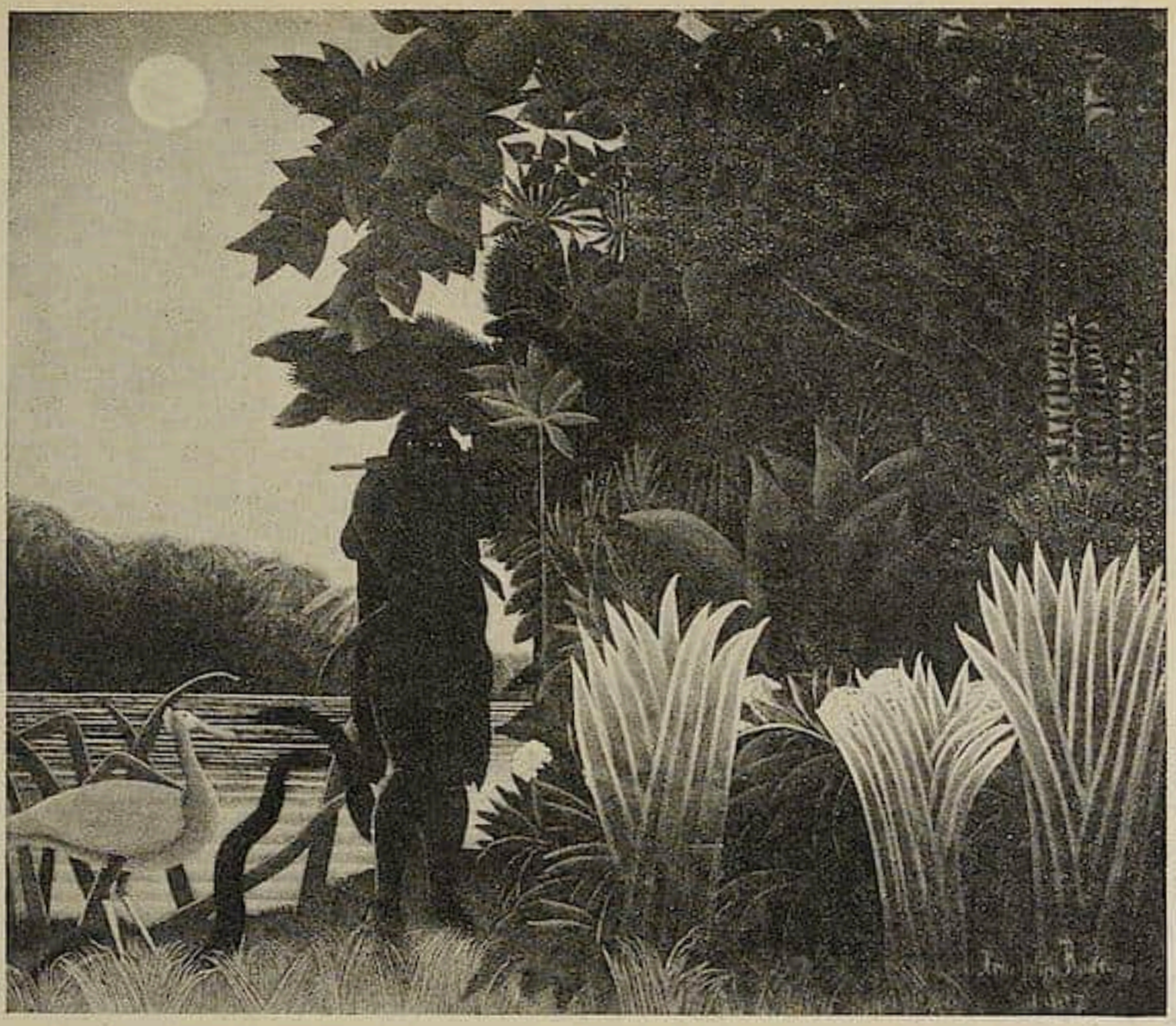
Mehr empfindet er als die große Luſt, in Farben zu ſchöpfen und die Begnadung, reife und volle Klänge zu erleben.

Denn er malt aus Liebe zu den Dingen.

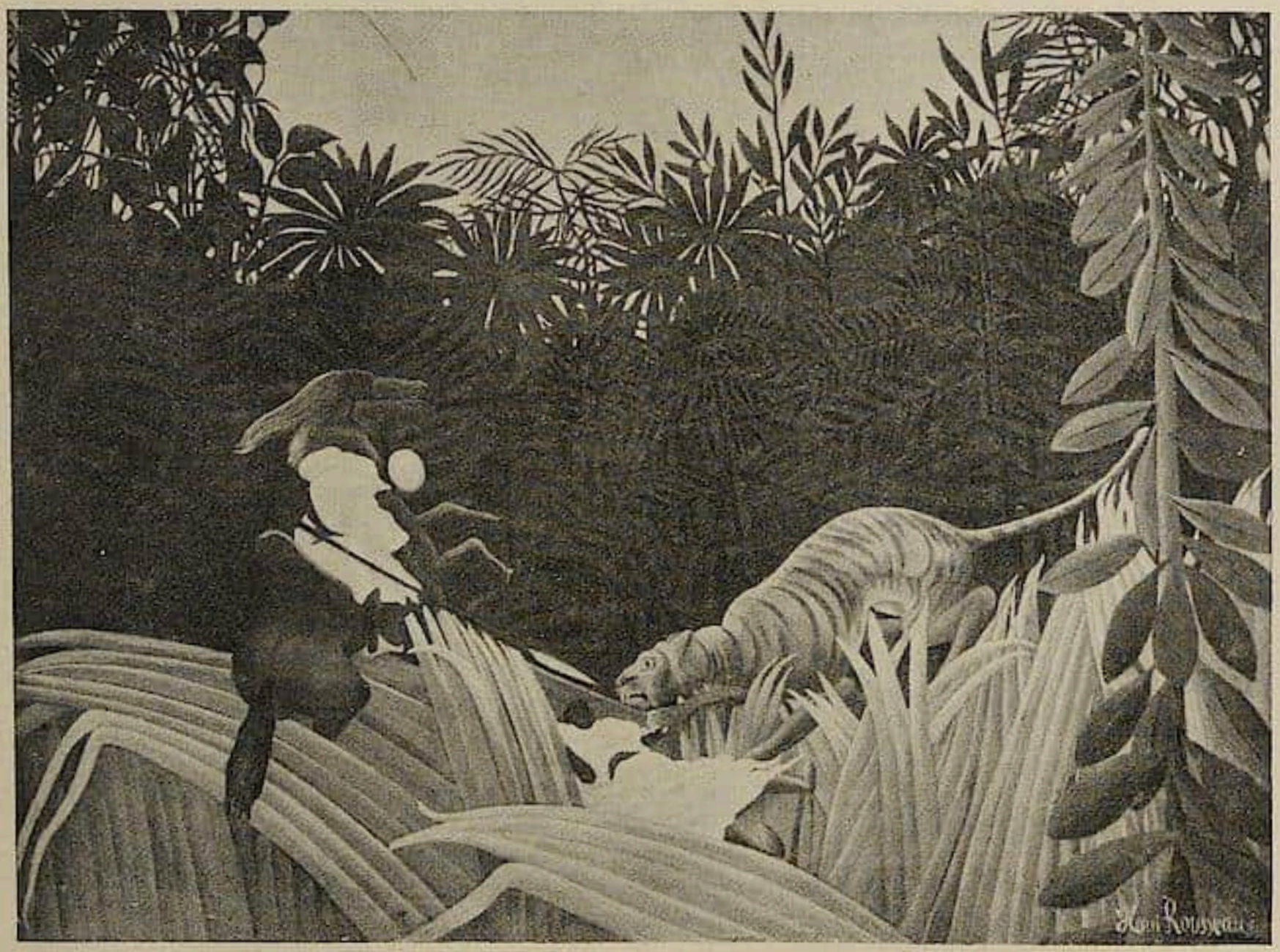
Und dieſe heilige Empfindung gibt ihm eine Verantwortung. Eine Verantwortung, die geſteigert wird durch die Atmoſphäre ſeiner Herkunft, in der es keine glänzende Oberfläche gab und in der es ihm nicht möglich, nur ſchöne Farben zu geben ohne jene menſchliche Schwere, die er ihnen verleiht. So wie ein kleiner Bürger wohl zärtlich die Stickerei der Ahne, ein „biblot", bewahren wird — indes er nie einen Laden beträte, ſich einen köſtlichen Brokat zu kaufen. Er wird ihn höchſtens als ſchönen Eindruck mit ſich tragen und beſitzen.

So iſt der arme Rouſſeau auch einer der wenigen wahrhaft Reichen, die einen Eindruck vollauf zu beſitzen vermögen. Ein Leben lang trägt er die kurzen mexikaniſchen Erlebniſſe mit ſich herum, ſich ihrer eines Tages viſionär zu erinnern, nur anders nun: ſie ſind ein Bild geworden.

Weil ſeine Bilder aber, nun dazu geworden, eine ſo ſchöne qualitätvolle Malerei aufweiſen, hat der Tote ein Anrecht darauf, mehr als ein liebevolles Wort und ein gütiges Lächeln zu ernten. Das, was er uns über ſein zärtliches Weſen und großes Menſchentum hinaus hinterlassen, erträgt den kälteren objektiven Blick des Betrachters ſehr wohl. Und wir können ſeine Bilder neben die der wenigen Großen hängen, um ſie daneben zu dulden und ſie miteinander vergleichbar zu finden. Den Maßſtab der Echtheit ihres Materials werden wir befriedigt ſinken laſſen, denn er fand die köſtliche Leiſtung eines ungeſchulten, aber gepflegten Handwerks.



Henri Rouſſeau. Schlangenbeſchwörerin. / Beſ.: Rob. Delaunay, Madrid.



Henri Rouſſeau. Tigerkampf. / Beſ.: Rob. Delaunay, Madrid.

Aber hier iſt weit mehr. Mehr als dieſe „peinture — peinture“, die zu loben und lieben wir nicht aufhören werden: Hier iſt eine Harmonie erreicht zwiſchen jenen Arten der Malerei, die wir die artiſtiſche und die gedankliche nennen. Hier iſt etwas erreicht, das wir vermittelnd zwiſchen einen Corot und einen Schwind einreihen dürfen.

Nicht finden wir nur qualitätvolle Malerei, die ſich nebenſächlich eines Objekts bedient, auch iſt es nicht bloßes Schwingen des Gemüts vor der Geſtaltung, das ſich nun maleriſch äußert. Nein, Malerei hat hier jene Inhaltsſchwere erreicht, weil ein Verantwortungsvoller des Glaubens war, die Qualität dürfe nicht allein im Farbenſpiele ſich äußern, vielmehr ſich erſtrecken auf den Inhalt des Bildes. Und nun hat beides das Maß voneinander und iſt voll ſchönen Ausgleichs.

Hier hat die Natur in einem kindlichen Weſen etwas ſo reifes erſchaffen, wie es geſchulter und hoher Geiſt in ſeinen Theorien erträumte und wir es nur im griechiſchen Weſen vervollkommnet finden.

Seit Rembrandt aber haben wir vergeblich dieſen Maler erſehnt.

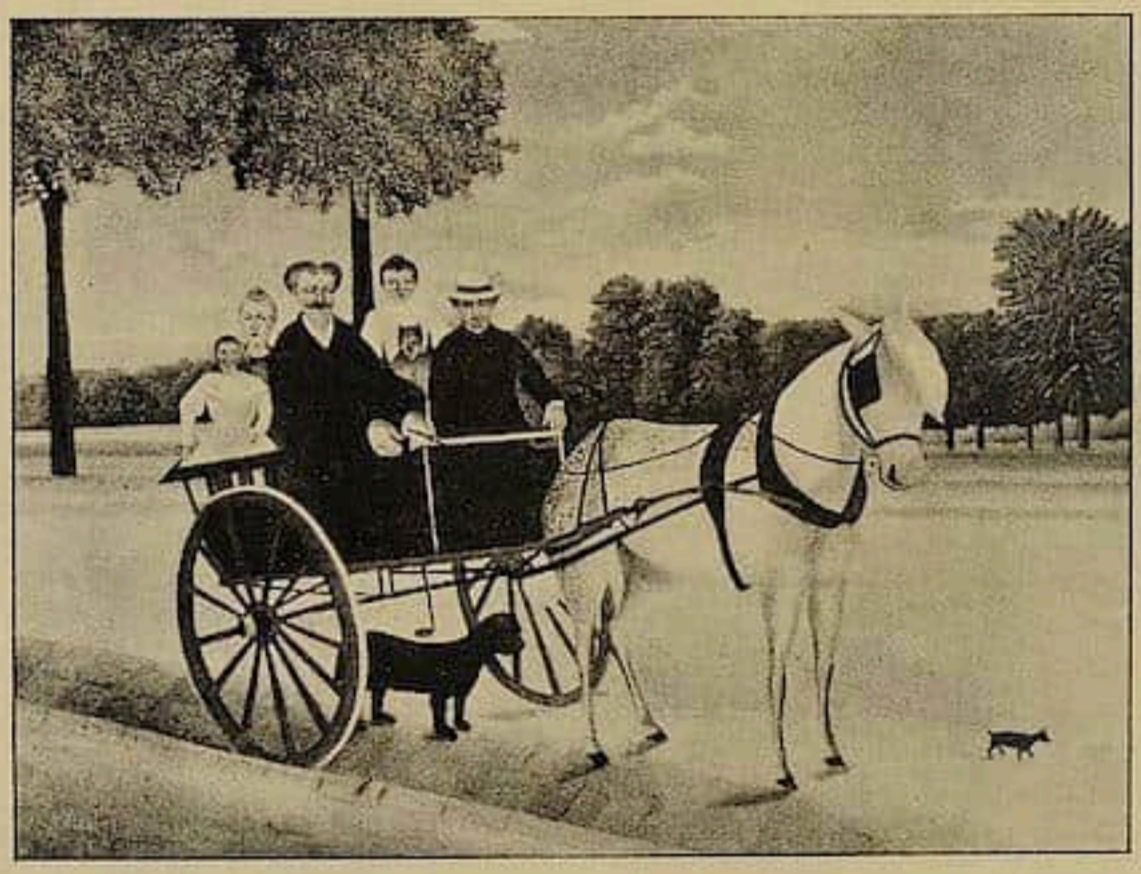
— — — Es iſt eine der großen Harmonien des Lebens verklungen und nur eine Fuge iſt uns geblieben in dieſen Bildern.

Seit Jahrhunderten unvereinbares, raſſe- und weſensverſchiedenes wurde hier in einem Weſen vereint. Und in dieſer einen malenden Hand wie vom Vater die beiden verſchiedenartigen Söhne mit gleicher Liebe gepflegt, ihnen nämliche Güte entgegengebracht und ſie aneinander gewöhnt, ihre Naturen ineinander verwoben.

Vielleicht können wir, die wir nach einem mörderiſchen Kriege wieder mit unſerer kindlichen Liebe ins feindliche Land an ſein Grab pilgern, es zu bekränzen, eine neue Hoffnung für der Völker Leben in jener Harmonie eines Friedlichen ſehen und erbitten —?

Denn wir ſind dankar für dieſes Bild, das uns vom Leben geſchenkt.

Geben wir ihm den Rahmen, der es umſchließt und wir haben auch hier mehr als eine ſchön gerundete Fläche, ein geſchloſſenes Werk: Wir erblicken ein vollendetes Leben!



Henri Rouſſeau. Spazierfahrt.

Die Neuordnung des Hamburgiſchen Muſeums für Kunſt und Gewerbe

Mit 6 Abbildungen

Von ROSA SCHAPIRE

Aus privater Initiative erwachſen, wurde das Hamburgiſche Muſeum für Kunſt und Gewerbe im Jahre 1877 nach dreijährigem Beſtehen von der Stadt übernommen. Es befindet ſich heute noch in den ihm damals angewieſenen Räumen des Schul- und Muſeumsgebäudes am Steintorplatz. Sie haben im Laufe der Jahre eine Reihe von Umgeſtaltungen erfahren, ſind aber ihrer Anlage nach für ein Muſeum nicht eben günſtig.

Entſprechend der Auffaſſung der ſiebziger Jahre wollte man im Muſeum eine Sammlung von Vorbildern ſchaffen. Als Juſtus Brinckmann, der Begründer der Sammlung, 1894 ſeinen zweibändigen „Führer" ſchrieb, der nicht weniger als ein Handbuch der Geſchichte des Kunſtgewerbes iſt, war er ſich bewußt, daß ein Muſeum keine Vorbilderſammlung ſein könne, da es ſich für den Schaffenden nicht um Nachahmung hiſtoriſcher Formen handle. Auch können Kunſtgewerbemuſeen, wenn ſie „über die engen Grenzen einer technologiſchen und äſthetiſchen Lehrmittelſammlung hinausgehoben werden .... des kulturgeſchichtlichen Untergrundes nicht entraten". Die Konſequenz, die ſich daraus ergibt, die mit ſoviel Liebe, Spürſinn, ja genialen Entdeckergeiſt zuſammengetragenen Gegenſtände ſo aufzuſtellen, daß ſich das Bild geſchloſſener Kulturkreiſe daraus ergebe, hat Brinckmann jedoch, als der älteren Generation zugehörig, nicht gezogen. Die Sammlung war faſt durchweg nach technologiſchen Geſichtspunkten aufgeſtellt. Allerdings hat ihm eine nach kulturhiſtoriſchen Geſichtspunkten getroffene Aufſtellung als letztes Ziel vorgeſchwebt. Auch „daß die neue Ordnung eine ſchwierigere iſt als die alte und eine durchdringendere Kenntnis der Dinge vorausſetzt," hat ſich Brinckmann nicht verhehlt.

Die Aufgabe, die den neuen Leitern bereits beſtehender Muſeen zufällt, iſt eine weſentlich andere als jene war, die ihre Gründer zu leiſten hatten. Hat es ſich für die Begründer darum gehandelt, den Stoff zuſammenzutragen, das Muſeum aus dem Nichts erſtehen zu laſſen, iſt es infolgedeſſen ganz ihre Schöpfung, ein Spiegel ihrer Perſönlichkeit, mit all ihren Vorzügen und ihrer Einſeitigkeit, ſo hat der neue Leiter im weſentlichen den vorhandenen Beſitz zu ſeiner Wirkung zu bringen, zu verlebendigen. Hat er die Leitung eines Muſeums während des Krieges oder nach dem Kriege übernommen, ſo können ſich ſeine Ankäufe bei dem arg beſchnittenen Budget und den täglich ſteigenden Preiſen nur in den beſcheidenſten Grenzen bewegen. Seine Tätigkeit iſt im weſentlichen konſervierender Art. Aber es iſt ganz in ſeine Hand gelegt, ob dies mit Reſignation und Verzicht verbunden iſt, oder ob er es vermag, durch Neuaufſtellung die Dinge zu neuem Leben zu erwecken. Sauerlandt hat dieſen Teil erwähnt. Seine Neuaufſtellung des Kunſtgewerbemuſeums iſt eine künſtleriſche Tat.

Die Aufſtellung in techniſchen Reihen, vom Stoff: Metall, Holz, Ton, Glas uſw. ausgehend, wurde endgültig aufgegeben zugunſten einer Ordnung nach kulturellen und künſtleriſchen Geſichtspunkten. Kunſtgewerbliche Arbeiten des europäiſchen Kulturkreiſes ſind in den 28 Schauräumen und den anſchließenden Wandelgängen des Erdgeſchoſſes aufgeſtellt. Beginnend mit vorgeſchichtlichen Funden, die aus dem Norden ſtammen, abſchließend mit den Speckter- und Milde-Zimmern aus dem Anfang des

Abb. 1. Kirchlicher Raum Ende des 15., Anfang des 16. Jahrhunderts. Lüneburger Truhe; Johannisſchüſſel, niederrheiniſch; Maria mit Kind, Weſtfalen; Heiligenfigur aus der Huſumer Gegend.

19. Jahrhunderts. Die Werke der klaſſiſchen Antike, die glänzende, muſtergültig aufgeſtellte Erwerbung von Profeſſor Stettiner (Sammlung Reimers) iſt der Allgemeinheit zur Zeit leider ſo wenig zugängig wie die von Brinckmann mit ſoviel Liebe zuſammengetragenen Werke des islamiſchen und oſtaſiatiſchen Kulturkreiſes. Sie ſollen im Obergeſchoß des Muſeums zur Aufſtellung gelangen.

Durch Vermauerung vorhandener Türen iſt es gelungen, die acht großen Gruppen, die die Räume des Erdgeſchoſſes bergen, zuſammenzuſchließen. Die Farbtöne der Wände, die ſich auch auf die Stoffbeſpannung der Schauſchränke erſtrecken, tragen dazu bei, die Gruppen voneinander zu ſondern und den Formencharakter jeder Epoche dem Beſchauer klar und eindringlich in ſeiner Sonderart zum Bewußtſein zu bringen. An Stelle einer verwirrenden magazinartigen Fülle ſind Räume zum Verweilen geſchaffen worden. Alles iſt darauf angelegt, das Einzelwerk in ſeiner Schönheit und Bedeutung zur Geltung zu bringen. Aus dieſem Grunde ſtehen in den Vitrinen Geräte aus Edelmetall neben Glaspokalen, Elfenbeinſchnitzereien oder Bucheinbänden. In verſchiedenſtem Material offenbart ſich der gleiche Zeit- und Stilwille, er gibt den Vitrinen ihren einheitlichen Charakter, er beherrſcht den geſamten Raum. Durch dieſe Anordnung wird auch der Ermüdung des Auges entgegengearbeitet. An der Überfülle des Vorhandenen ſieht ſich der Beſchauer nicht ſtumpf, durch den Wechſel von Formen und Farben kommt die Schönheit des Einzelſtückes zu ihrem Recht.

Mit dem ſtrengen Charakter des prähiſtoriſchen Raumes und der beiden mittelalterlichen Räume geht der dunkelblaue Wandanſtrich vorzüglich zuſammen. Die

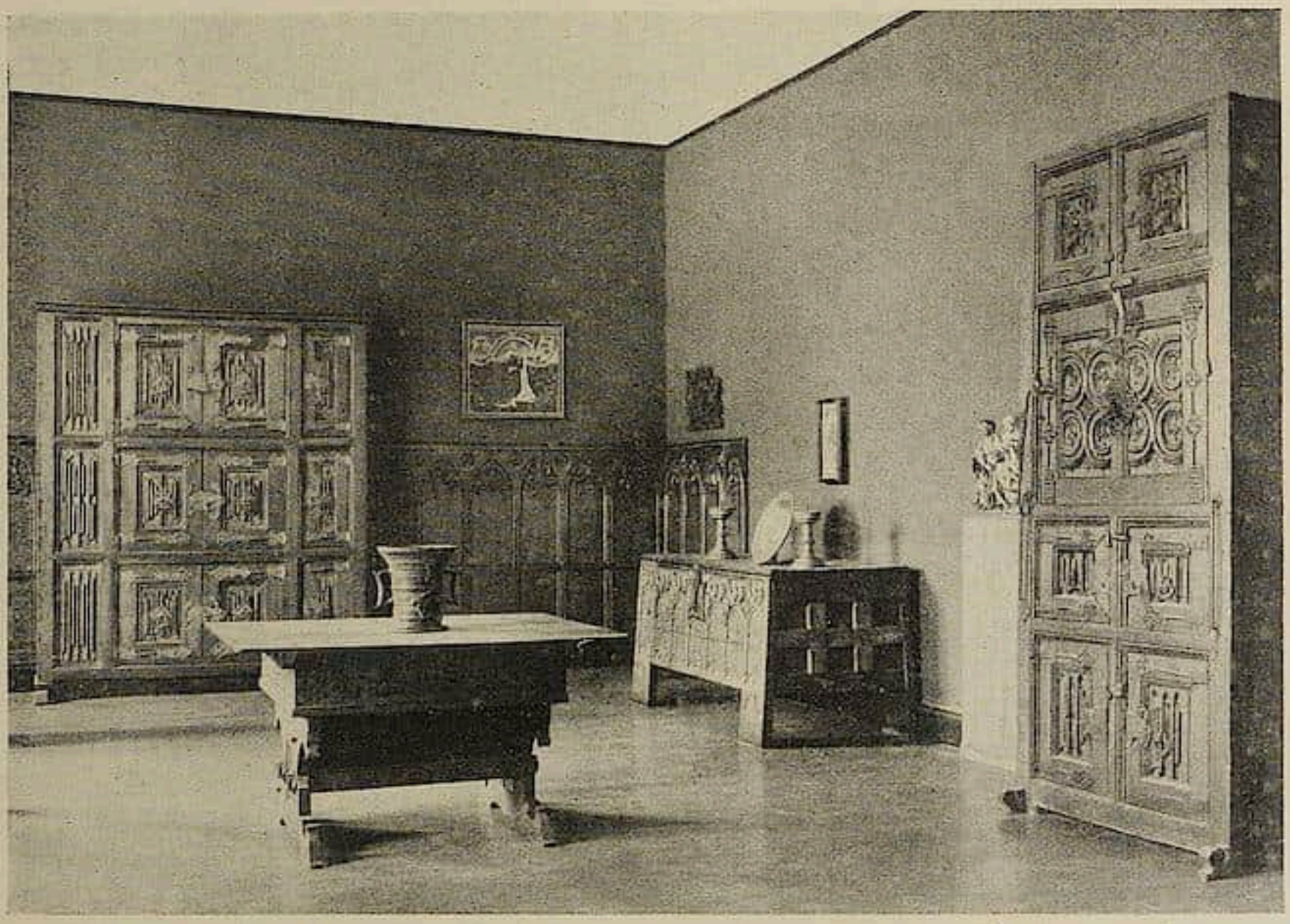


Abb. 2. Profaner Raum Ende des 15., Anfang des 16. Jahrhunderts. Schränke, Truhe, Tiſch und Wandgetäfel aus Lüneburg; Mörſer von 1522 aus Hamburg.

Vitrinen bergen Funde aus der älteren und jüngeren Steinzeit aus Frankreich und Schleswig-Holſtein ſowie herrliche Schmuckſtücke aus der fränkiſch-merowingiſchen Epoche. — An kirchlicher Kunſt des Mittelalters iſt das Muſeum verhältnismäßig arm; durch die glänzende Aufſtellung von geſchnitzten Truhen, Heiligenfiguren, Stickereien aus dem Hamburger Dom hat der Raum einen feierlichen Klang bekommen (Abb. 1). Aus dem ehemaligen Ziſterzienſer Frauenkloſter Herwardeshude bei Hamburg ſtammt ein Vortragekreuz aus Bergkriſtall aus der erſten Hälfte des 14., ein Krummſtab der Äbtiſſinnen aus vergoldetem Kupfer aus dem 15. Jahrhundert und das Evangelienbuch mit der faſt vollrund getriebenen Silberfigur des Evangeliſten Johannes, der noch zahlreiche Spuren ehemaliger Bemalung aufweiſt. Die Wirkung der acht ſilbernen, zum Teil vergoldeten Reliefplatten mit Szenen aus dem Leben des heiligen Servatius aus der Stiftskirche zu Maeſtricht (1403 vom Herzog Heinrich von Bayern geſtiftet), die zum koſtbarſten Beſitz des Muſeums gehören, wird durch den bunten Glanz der geſtickten Korporaltaſchen (Hamburger Arbeit aus dem Hiobshoſpital) geſteigert. Bronzene Aquamanilien, monumental wirkend trotz ihrer verhältnismäßig geringen Größe, ſtehen für ſich unter Glasſtürzen. — Den profanen mittelalterlichen Raum beherrſcht das Lüneburger Wandgetäfel aus dem Probſteihaus des Kloſters Heiligenthal (Abb. 2). Auch hier wird in den Vitrinen durch ein Nebeneinander von Steinzeugkrügen, Nuppengläſern, Ledereinbänden jeder Ermüdung des Auges vorgebeugt. Daß dabei der wiſſenſchaftliche Geſichtspunkt ſtets gewahrt bleibt, braucht nicht erſt betont zu werden.

Der heiterere Grundton der nordiſchen bürgerlichen Renaiſſance kommt im leuch-

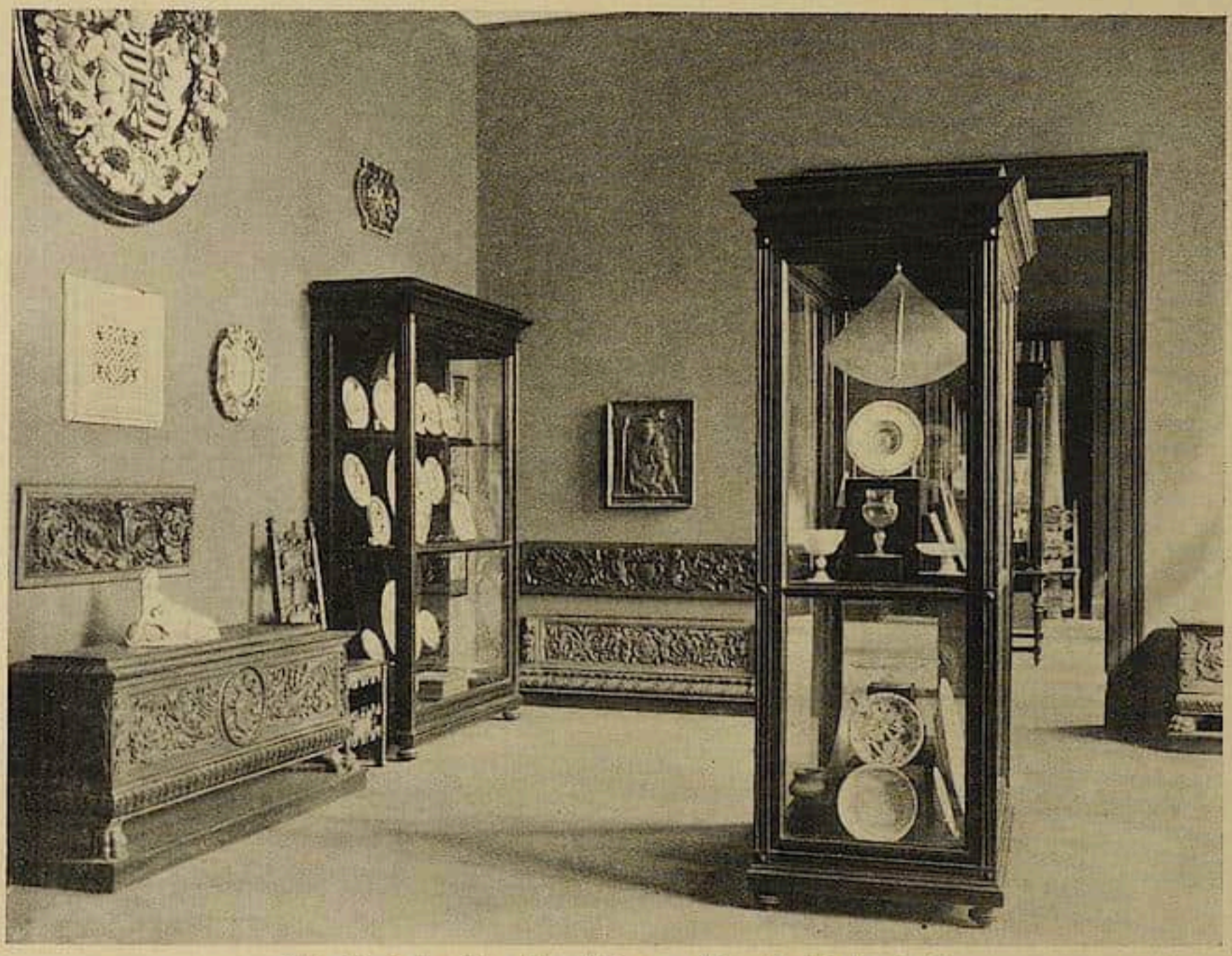


Abb. 3. Italieniſche Renaiſſance. 15.—16. Jahrhundert.

tenden Goldbraun der Wände gut zum Ausdruck. Hier herrſcht eine ganz andere Atmoſphäre. Aus Möbeln und Holzſchnitzereien aus Schleswig-Holſtein, Hannover, Weſtfalen und vom Niederrhein — Süddeutſchland tritt dagegen an Zahl und Bedeutung völlig in den Hintergrund — Lüneburger Kachelöfen und niederländiſchen Verdurengobelins wurden Wohnräume von einheitlichem Charakter geſchaffen. Die Schauſchränke und Glasſtürze enthalten Steinzeugkrüge und Becher aus Siegburg, Höhr, Raeren und Frechen, deutſche Hohlgläſer aus dem 16. und 17. Jahrhundert, Hafnerſchüſſeln und -krüge, Buchsmedaillons und Reliefs aus Kehlheimer Stein. Eine prachtvolle Hamburger Deckelkanne aus aquamarinfarbenem Glas in Silberfaſſung, die Peter Hennings zugeſchrieben wird, und die ungemein lebendige Bronzefigur eines Bademeiſters aus dem 16. Jahrhundert (Nürnberger Arbeit?), eine Nachbildung einer paduaniſchen Bronze aus dem 15. Jahrhundert fallen beſonders auf.

Drei Räume mit purpurrotem Wandanſtrich bergen den Beſitz des Muſeums an Werken italieniſcher, franzöſiſcher und ſpaniſcher Renaiſſance. An den Wänden Truhen, Intarſien, Textilien, Kalkſteinreliefs aus Treviſo und Venedig, Bronze- und Schmiedeeiſenarbeiten, in den Schränken wundervolle Majoliken aus Diruta und Gubbio, deren Perlmutter- und Rubinlüſter durch die geſchickte Aufſtellung geſteigert wurde (Abb. 3). Auch die buntglaſierten Tonſchüſſeln von Paliſſy ſind ſehr wirkungsvoll aufgeſtellt. In Freiſchränken ſtehen Majoliken aus Faenza, venezianiſche Gläſer, Bucheinbände neben einem reich ziſelierten Aſtrolabium.

Abb. 4. Niederländiſche Möbel und Delfter Fayencen aus dem 17. Jahrhundert.

In den drei holländiſchen Räumen heben ſich Prachtſchränke aus dem 17. und 18. Jahrhundert von ſilbergrauen Wänden ab (Abb. 4). Die auf den Schränken freiſtehenden Delfter Fayencen entfalten ihren vollen Glanz, der in Vitrinen, wo ſie gewiſſermaßen gefangen ſind, verloren geht. Das große Flieſenbild von Jan Aalmis Rotterdam (1764) (Abb. 5) iſt in die Wand eingelaſſen und beherrſcht den Raum. Es ſtammt aus dem Hauſe des Kaufmanns Gisbert van der Smiſſen in Altona. Die Delfter Fayencen mit ihrem leuchtenden Scharffeuerdekor in den Schränken, zwiſchen ſilbernen Leuchtern und Kelchgläſern, heben ſich wirkungsvoll von den lichten Wänden ab.

In den Barockräumen gehen Fayenceöfen mit dem rotbraunen Wandanſtrich vorzüglich zuſammen, während die ſchönen ſchweren Schränke und „Hamburger Schapps“ nicht ebenſo wirkſam dagegen ſtehen. Bildniſſe an den Wänden ſteigern in dieſen wie in anderen Räumen den wohnlichen Charakter und geben zugleich eine Vorſtellung von den Menſchen, die ſich einſt unter dieſen Möbeln bewegt und dieſe Geräte benützt haben. Die Wandſchränke bergen reichgravierte Becher und Humpen der Hamburger Innungen, die mit Fayencekrügen mit dem Hamburger und Lübecker Wappen abwechſeln, prachtvolle Fayencen aus Rouen, die bei Vierländer Bauern gefunden wurden, Terrakotten, Bernſteinarbeiten, Bergkriſtallgefäße, Gläſer, Böttgerſteinzeug, Elfenbein- und Buchholzſchnitzereien.

Gegen ſeladongrüne Wände ſtehen franzöſiſche Rokokomöbel, deren Bezüge in Tapisserie d'Aubussin nach alten Muſtern erneuert wurden. Da das Muſeum nur wenig Rokokomöbel beſitzt, wurden ein ſüddeutſcher Pfeilerſpiegel, ein engliſcher Eckſtuhl, ein italieniſcher Rundſtuhl, ein Stockelsdorfer Fayenceofen, ein Porzellanſchrank aus

Abb. 5, Delfter Fayencen; Fliesenbild von Jan Aalmis, Rotterdam 1764.

Lüttich und anderes hier gleichfalls untergebracht (Abb. 6). Aus diesen Möbeln so verschiedener Herkunft wurde ein geschlossener Raum geschaffen. Auf dies Rokokozimmer folgt ein Raum mit deutschen und nordischen Fayencen aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Diese Sammlung wurde als geschlossene Gruppe behandelt, da sie die bedeutendste ihrer Art in öffentlichem Besitz ist, fast alle bekannten Manufakturen sind mit zum Teil hervorragenden Stücken hier vertreten. Neben den bezeichneten Stücken sind Fabrikmarken und Malersignaturen in guten Kopien angebracht. Nach den einzelnen Manufakturen sind die Schränke sehr übersichtlich angeordnet. Die großen Schaustücke: Tafelaufsätze, Terrinen in Form von Wildschweinköpfen, Truthähnen usw. frei auf Sockeln aufgestellt, bringen eine wirkungsvolle Abwechslung. Unter den norddeutschen Manufakturen fallen die schleswig-holsteinischen Erzeugnisse ihrer Zahl und Bedeutung nach besonders auf. Brinckmanns Vorliebe für Heimatkunst hat sich auch auf diesem mit besonderer Sorgfalt gepflegten Spezialgebiet nicht verleugnet. — Das Bildnis des Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz beherrscht den Raum, der Porzellan aus Meißen, Berlin, Zürich und Kopenhagen enthält. Durch eine sehr geschickte Verteilung auf verschiedene Räume erscheint der ungeheure Bestand der Porzellansammlung gewissermaßen kleiner als er tatsächlich ist, um das Angstgefühl, wenn man Räume hindurch nichts als Vitrinen mit Porzellan sieht, die es durchzuarbeiten gilt, nicht aufkommen zu lassen. Dabei steht Zusammengehöriges nebeneinander, so daß man reichste Möglichkeit zu vergleichendem Studium hat. — Zwei schwere, frei-

Abb. 6. Rokokoraum. Lütticher Schrank und Uhrkaſten; Kommode von G. Landrin 1735; Fayenceofen aus Stockelsdorf 1775. Durchblick in die deutſche Fayenceſammlung aus dem 18. Jahrhundert.

modellierte Stuckdecken mit eingelaſſenen Deckengemälden (um 1700), mit den dazugehörigen Fenſterwänden aus der ehemaligen Boſtelmannſchen Brauerei in Hamburg ſtammend, beherrſchen die Räume mit Porzellan aus Mittel- und Süddeutſchland. Kommoden mit Spiegelaufſätzen, Bildniſſe und Kupferſtiche an den Wänden heben den muſeumsartigen Charakter der Räume auf. — Dieſer Gruppe von ſechs Räumen ſchließt ſich ein Zimmer aus dem Jeniſchſchen Haus in Hamburg an mit Getäfel, das vermutlich Pariſer Arbeit um 1775 iſt. Die geſchnitzten Teile des ungemein zierlichen Rankenwerkes, ehemals reich vergoldet und verſilbert, haben trotz des ſtörenden Ölanſtriches aus dem 19. Jahrhundert ihren feſtlich heiteren Charakter gewahrt. Unter einem Glasſturz ſteht eine herrliche Silberterrine, eine bezeichnete Arbeit von Robert Jaques Auguſte.

Der Empireraum wird von leuchtendem „Kaiſergelb“ beherrſcht. — Von der Biedermeierzeit geben das Speckter-Zimmer, aus dem abgebrochenen Abendrothſchen Haus in Hamburg und das Milde-Zimmer aus dem Nöltingſchen Haus zu Lübeck eine ungewöhnlich wirkſame Vorſtellung. Beide Räume ſind noch von Brinckmann erworben und aufgeſtellt worden.

Die Aufgabe, die Kunſtgewerbemuſeen heute zu löſen haben, faßt Sauerlandt in ſeinem kurzen Führer dahin zuſammen, daß ſich Muſeen nicht mehr vorzugsweiſe an Kunſtgewerbetreibende oder an Gelehrte wenden, ſondern „an jeden einzelnen in der großen Volksgemeinſchaft, den der Wunſch nach Belehrung und das Verlangen nach künſtleriſchem Formempfinden treibt.“

Muſeen, Sammlungen und Denkmalspflege in Sowjetrußland

Mit 2 Abbildungen | Von PAUL ETTINGER-Moskau

Moskau, im Juni 1921.

Einer Anregung des Herausgebers des „Cicerone" folgend, wird in den nachfolgenden Zeilen der Verſuch gemacht, in gedrängter, rein tatſächlicher Form einen Überblick über das Kunſtleben in Rußland und ſpeziell in Moskau während der letzten $3^1/_2$ Revolutionsjahre zu geben, wobei das moderne Kunſtſchaffen vorderhand ganz beiſeite gelaſſen wird.

Nach Konſtituierung der Sowjetregierung Ende 1917 wurden ſämtliche Kunſtangelegenheiten Rußlands im Kommiſſariat, das heißt im Miniſterium der Volksaufklärung, konzentriert, an deſſen Spitze Anatol Lunatſcharſky ſtand und noch jetzt ſteht, und in welchem für Literatur, Theater, Muſik, bildende Kunſt, ſowie Muſeumsweſen und Denkmalspflege ſpezielle Departements geſchaffen wurden. Als ſolches fungiert ſeitdem in Moskau das „Hauptamt für Muſeumsangelegenheiten und zum Schutz der Kunſt-, Altertums- und Naturdenkmäler" — abgekürzt „Glawmusej" genannt —, welches zum Teil aus der noch zu Zeiten Kerenſkys exiſtierenden analogen Kommiſſion rekonſtruiert wurde, und deſſen Kompetenz ſämtliche hauptſtädtiſchen und provinziellen Muſeen, öffentliche Sammlungen ſowie Kunſtdenkmäler unterliegen. Die offizielle Oberleitung dieſes weitverzweigten Inſtituts mit ſeinen vielen Unterabteilungen liegt in Händen von Frau Natalie Trotzky, der Gemahlin von Lew Trotzky, und einer ganzen Reihe namhafter ruſſiſcher Kunſtſchriftſteller, Künſtler und Forſcher, ſo J. Grabar, P. Muratow, T. Trapesnikow, N. Maſchkowzew, A. Efros und viele andere ſind hier in intenſiver Weiſe tätig. Dieſer „Glawmusej" zerfällt natürlich wieder in einzelne Abteilungen, welche in erſter Reihe den Intereſſen der Muſeen, ſowohl der Hauptſtadt als auch in der Provinz, dem Denkmalſchutz, der wiſſenſchaftlichen Regiſtrierung von Kunſtdenkmälern, der Aufdeckung und Reſtaurierung altruſſiſcher religiöſer Malereien uſw. gewidmet ſind und deren Tätigkeit ich im folgenden geſondert beleuchten möchte.

Was die Moskauer öffentlichen Muſeen betrifft — und das gleiche gilt auch für Petersburg — ſo ſei vor allem konſtatiert, daß ſie ſämtlich mehr oder weniger in früherer Weiſe funktionieren, in nichts Einbuße gelitten haben, im Gegenteil durch viele neue Zuwendungen und Ankäufe in mancher Richtung ſogar anſehnlich bereichert wurden. Alſo das Rumjantzow- und Hiſtoriſche Muſeum, das der Moskauer Univerſität angegliederte Muſeum Alexander III. ſowie die Tretjakow-Galerie haben im großen und ganzen ihren früheren Charakter und vorwiegend auch das ehemalige wiſſenſchaftliche Perſonal bewahrt. Trotz der ſtarken Heizungsnot und ſo unendlich vieler ſonſtigen Miſeren iſt das Leben hier nie ganz zum Stillſtand gekommen, wenn auch der öffentliche Beſuch zeitweiſe faſt ganz aufhörte. Davon zeugen u. a. eine Reihe ſpezieller Ausſtellungen, die zu verſchiedenen Zeiten bald hier, bald dort arrangiert wurden. Erwähnt ſeien z. B. die Somow- und Wrubel-Ausſtellungen in der Tretjakow-Galerie und die in letzterer noch jetzt geöffnete Ausſtellung von Neuerwerbungen, über welche ich ſpäter einen genaueren Bericht folgen laſſe. Die Rumjantzow-Galerie zeigte unlängſt in einer Sonderausſtellung das ganze Schaffen des talentvollen Graphikers W. Massjutin und bereitet jetzt eine Schau von Werken alter Meiſter vor, ebenſo wie das Hiſtoriſche Muſeum für den Herbſt eine große Ausſtellung ruſſiſcher Volkskunſt verſpricht. Von größtem Intereſſe war im vorigen Herbſt eine Ausſtellung von Gemälden und Zeichnungen franzöſiſcher Romantiker und Meiſter der Barbizonſchule, zuſammengeſtellt von der Abteilung für Zentralmuſeen des „Glawmusej". Neuerdings iſt in letzterem ein breit ausgedachter Plan zu grundlegenden Neuordnungen der Moskauer Muſeen ausgearbeitet worden, aber vorderhand iſt alles noch beim alten.

Von der ſeinerzeit projektierten Nationaliſierung ſämtlicher in Privatbeſitz befindlichen Kunſtwerke iſt bald abgeſehen worden und nur die großen Moskauer Privatſammlungen ſind nationaliſiert worden, wobei jedwede Ausfuhr von Kunſtwerken ſtreng verboten wurde. Kleinere Sammlungen wurden ihren Beſitzern belaſſen, doch mußten die erſteren obligatoriſch im „Glawmusej" regiſtriert werden, wie überhaupt jeder künſtleriſche Privatbeſitz. In der Praxis wurde dieſes Geſetz jedoch nicht allzu rigoros befolgt, was auch ſchwer durchzuführen wäre.

Van Gogh (1869). Ehem. Galerie S. Schtschukin, Moskau.

Die bekannten Schtschukin- und Morosow-Galerien mit ihren wunderbaren Schätzen neuester französischer Malerei fungieren nunmehr als öffentliche Museen, und, da sie den Charakter von Privatwohnungen nicht mehr tragen, konnte hier vieles in bedeutend günstigerer Weise aufgestellt worden. Besonders die Schtschukinsche Sammlung — jetzt „Erstes Museum neuester westlicher Malerei" — hat nach einer radikalen Neuhängung, bei der Monet, Matisse, Gauguin, Picasso und Derain ganz gesonderte Säle erhielten — besonders imposant repräsentieren sich die beiden letzteren —, bedeutend gewonnen. Ungemein intim wirkt die früher so schwer zugängliche Sammlung alter Meister, vorwiegend Holländer, des Dmitry J. Schtschukin, an deren Leitung auch der ehemalige Besitzer teilnimmt. Das gleiche gilt für Ilja E. Ostrouchow mit dessen Sammlung herrlicher, bis in das 14. Jahrhundert reichender Ikonen und gewählter Bilder russischer sowie abendländerischer Meister. Zum öffentlichen „Porzellan-Museum" ist endlich die Privatsammlung von Alexej W. Morosow umgewandelt worden, die fast einzigartig in ihrem Reichtum russischer Porzellane aller Epochen und Fabriken ist. Dieselbe hat jetzt aus verschiedenen Quellen noch reichen Zuwachs erhalten und ist durch eine kleine Kollektion europäischen Porzellans in wünschenswerter Weise vervollständigt worden.

Schließlich ist von den verschiedenen Sektionen des „Glawmusej" noch eine Reihe neuer Museen ins Leben gerufen worden, welche ich hier nur kurz aufzählen werde, wie das noch im Anfangsstadium befindliche Museum „Ars Asiatica", das Tolstoj-Museum, das Möbelkunst-Museum im ehemaligen kaiserlichen Lustschloß „Njeskutschnyj Sjad", das Kinderspielzeug-Museum u. a. Auf einige dieser Museen komme ich bei Gelegenheit noch ausführlicher zurück.

Viel schwieriger stand selbstredend die Sache in der unendlich weiten russischen Provinz, und

der Denkmalschutz, vorerst aber ganz einfach die Denkmälerrettung, erforderten hier sehr viel Energie und oft geradezu aufopfernde Arbeit seitens der mit solchen Aufgaben betrauten Bevollmächtigten des „Glawmusej". Handelte es sich doch angesichts der meist herrenlos gebliebenen, oft historischen Landsitze der russischen Aristokratie um Rettung, Sicherung und Bergung zahlreicher Kunstwerke, Familienporträts, Bibliotheken, Archive, wertvollen alten Hausrats, zumeist kostbaren Porzellans usw. Dabei bot die schreckliche Transportmisere der letzten Jahre oft unglaubliche Schwierigkeiten und nicht selten hatte man mit autonomen Tendenzen lokaler Kaziken zu kämpfen, welche den Mandaten der revolutionären Zentralgewalt nicht immer die nötige Beachtung schenken wollten. Bevor es gelang, das ganze Netz von Filialen für provinziellen Denkmalschutz entsprechend zu organisieren — momentan existieren ca. 70 derartiger Exposituren — ist natürlich manch wertvolles Stück vernichtet oder entwendet worden und vieles ist damals zugrunde gegangen.

Die den Landsitzen entnommenen Kunstwerke, sofern sie nicht nahegelegenen Provinzmuseen einverleibt wurden, wurden nach Moskau gebracht und bildeten hier mitsamt vielen, aus verschiedenen Gründen requisierten städtischen Privatsammlungen den sogenannten Nationalmuseumsfonds des „Glawmusej", aus dem dann allmählich das Wertvollste verschiedenen Museen überwiesen wurde. Viele gute Bilder, manch prächtiges Porträt, feine Miniaturen, sehr schönes Porzellan, sowohl russischer als auch sonstiger Provenienz, vorzügliche alte Möbel sind hier zum Vorschein gekommen, aber im großen und ganzen muß doch gestanden werden, daß man enttäuscht war und eigentlich mehr erwartet hatte. Künstlerische Überraschungen, wirklich Erstklassiges oder unbekannte Werke erster Meister hat die Revolution auf diesem Wege nicht zutage gefördert; dies unterliegt nunmehr keinem Zweifel. Der europäisch gebildete russische Landedelmann des 19. Jahrhunderts, sogar der Grandseigneur hatte im besten Falle Sinn für künstlerische Wohnungskultur, liebte es, sich mit geschmackvollem Hausrat zu umgeben, seine Wände mit dekorativen Gemälden zu schmücken und die Bildnisse der Seinen bei einem renommierten Porträtisten zu bestellen, aber eigentliche Kunstsammler, wirkliche Amateure von individuellem Qualitätsverständnis gab es in diesem Kreis nur äußerst selten.

Besonders eklatant wurde diese Tatsache seinerzeit durch die Ausstellung alter Meister des erwähnten Nationalmuseumsfonds illustriert, die das Beste aus diesen Vorräten zusammenbrachte. Kunsthistorisch bot diese Schau viel des Interessanten, aber das Fazit bestätigte nur das oben Gesagte. Eine weitere Bestätigung findet man in der Gruppe oft palastähnlicher Landsitze in der näheren und weiteren Umgebung Moskaus, die offiziell als nationale Kunstdenkmäler dekretiert, jetzt ebenfalls als Museen gelten und an gewissen Tagen dem Besucher offen stehen. Da sind die Schlösser in Kuskowo, Ostankuro und Ostafjewo der ci-devant Grafen Scheremetjew (letzteres mit einer Sammlung altdeutscher Meister), Archangelskoje der Jussupows, das Golitzinsche Nikolskoje-Urjupino usw. — überall große architektonische Anlagen, oft bezaubernde, stilvolle Innenräume, viel historische Denkmäler und Porträts, aber wirklich hervorragende Gemälde oder Skulpturen sucht man da vergebens.

Es bleibt noch einiges über Provinzmuseen zu sagen sowie über die oft epochemachenden Arbeiten auf dem Gebiete altrussischer Kirchenkunst.

In vorrevolutionärer Zeit gab es, außer in den Hauptstädten, Kunstmuseen nur in einigen größeren Gouvernementsstädten, wo sie meist mit ihrem lächerlich kleinen Budget ein recht trauriges Dasein führten. In dieser Hinsicht hat sich vieles zum Besseren geändert. Jetzt besitzt fast jede mittlere Provinzstadt Rußlands ein Lokalmuseum, dem gewisse Mittel für Ankäufe zur Verfügung stehen; andererseits weist der oben erwähnte nationale Museumsfonds diesen Museen von Zeit zu Zeit Kunstwerke zu. Es sei noch erwähnt, daß die Sektion für Provinzmuseen des „Glawmusej" zu diesem Zweck öfters Ankäufe bei Privatpersonen macht. Einige Provinzmuseen haben sich in dieser kurzen Zeit schon ziemlich gut herausgearbeitet und präsentieren sich, so z. B. im fernen Wjatka, ganz europäisch; auch das Ausstellungswesen hat hier gewisse Fortschritte entwickelt.

Sehr bedeutend sind die Erfolge der Kommission zur Erforschung und Pflege der Denkmäler altrussischer Malerei, die planmäßig und mit viel Energie arbeitet. Die historische und künstlerische Entwicklung dieser Malerei ist ja in vielen Teilen noch nicht genügend aufgeklärt, und ihre kunstwissenschaftliche Behandlung erfordert vor allem genauere Kenntnis der ältesten Ikonen und viel selteneren Kirchenfresken aus dem 12.—15. Jahrhundert in ihrer Urgestalt. Nun sind ja russische Ikonen meist hinter

ſchweren, oft ſehr koſtbaren Metallbeſchlägen verſteckt, häufig übermalt und unter vielen Firnisſchichten meiſt ſtark nachgedunkelt; ebenſo ſind die alten Wandmalereien in ruſſiſchen Kirchen und Klöſtern in den meiſten Fällen geradezu barbariſch übermalt. Es handelt ſich nun darum, dieſe ſpäteren Übermalungen und Firnisſchichten zu entfernen und die intenſive Farbenpracht der urſprünglichen Malerei, den oft monumentalen Linienfluß ihrer Kompoſition aufzudecken. Eine ganze Reihe derartiger Aufgaben in Moskauer und anderen Kirchen ſind von der genannten Kommiſſion in Angriff genommen, u. a. die Aufdeckung der aus dem 12. Jahrhundert ſtammenden Fresken der Demetrius-Kathedrale zu Wladimir und einige Expeditionen nach weit abgelegenen Klöſtern und Kirchen ſind ſpeziell zu dieſem Zweck unternommen worden, wobei natürlich auch das Studium altruſſiſcher Architektur ſowie ſonſtiger Kirchenkunſt nicht vernachläſſigt wurden und u. a. bisher unbekannte, ganz wunderbare Stickereien zum Vorſchein gekommen ſind.

Eine im vorigen Jahre organiſierte Ausſtellung altruſſiſcher Kunſt führte zum Teil das Reſultat all dieſer von ſehr geſchickten Spezialiſten in minutiöſer Weiſe geführten Arbeiten vor Augen. Neben der nunmehr gereinigten, älteſten ruſſiſchen Ikone, der Gottesmntter von Wladimir — griechiſche Malerei des 12. Jahrhunderts — figurierten da prächtige, in ungeahnter Farbenpracht leuchtende Heiligenbilder des Andrej Rublow, des bedeutendſten ruſſiſchen Malers um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts, welchem auch die herrliche, hochverehrte Dreieinigkeits-Ikone aus dem populären Wallfahrtsort Troitzkaja Lawra, unweit Moskaus, zugeſchrieben wird. Wenn irgendwo, ſo fand hier der bekannte Ausſpruch Delacroix's: „le premier mérite d'un tableau est d'être une fête pour l'œil“ ſeine volle Beſtätigung.

Hiermit ſchließe ich meinen Bericht. Vieles, was in demſelben nur angedeutet, verdiente ausführlicher behandelt zu werden. Auf das eine und andere, auch ſpeziell für Deutſchland Intereſſante, wird ſich noch Gelegenheit bieten, zurückzukommen.

Renoir. Ehem. Galerie S. Schtſchukin, Moskau.

Die Zeit und der Markt

Kunstpolitik

Amerikas Besitz an Meisterwerken europäischer Kunst

Zu diesem Thema schreibt der bekannte Professor Martin, Direktor des Mauritshuis im Haag, aus New York: Muß es den Europäer auch traurig berühren, wenn ihm beim Besuch der prächtigen hiesigen Galerien zum Bewußtsein kommt, wie unsäglich viel Kunstschätze im Laufe der letzten 20 Jahre nach Amerika hinübergeschafft worden sind, so gewinnen, im Augenblick wenigstens, die Freude und der Genuß soviel Schönheit wiederzusehen doch die Oberhand. Es drängt mich, von diesem Erleben zu berichten und zu sagen, welch gewaltige Emotion der Anblick der vielen Rembrandts aus seinen letzten Jahren, der zahlreichen Vermeers, Hals, Israëls und Maris in mir wachgerufen haben. Ich möchte fernerhin denen behilflich sein, die nach Amerika reisen, dort dies oder jenes Bild zu sehen wünschen, aber nicht wissen, wo es zu finden ist. Vor allem gilt das für solche Bilder, die aus berühmten europäischen Sammlungen stammend, wie die von Steengracht, Rudolf und Maurice Kann, Mrs. Joseph, Ritter v. Preyer in Wien, Oppenheim in Köln, Weber in Hamburg, nun in amerikanischen Privatbesitz übergegangen sind. Seit sieben Jahren hat Dr. Bredius durch eine Serie von Artikeln die Leser des Nieuwe Rotterdamer Courant auf dem Laufenden gehalten. Doch darüber ist schon eine Spanne Zeit verstrichen und inzwischen manches neue Stück hinzugekommen. Ich beabsichtige späterhin in einer Fachzeitschrift ein diesbezügliches Verzeichnis zu veröffentlichen, doch interessiert es vielleicht schon heute zu erfahren, daß z. B. von dem Delfter Vermeer, außer dem Herrn und der Dame in Querformat und der Dame mit Dienstmagd aus der Kollektion Simon, noch der Soldat mit dem lachenden Mädchen, ehemals bei Mrs. Joseph in London, der prachtvollen Frick-Sammlung in New York einverleibt wurde. Der herrliche de Hooch auf goldledernem Hintergrund, den wir früher gleichfalls bei Mrs. Joseph in London bewundern konnten, ist jetzt Eigentum des raffinierten Sammlers Leman, dessen erst seit zwölf Jahren bestehende Sammlung sich durch enorme Reichhaltigkeit auszeichnet. Hier sah ich neben anderen auch die zwei köstlichen Terborchs wieder: Mann an einem Tisch und Frau an einem Stuhl stehend, die jahrelang zum Bestand des Rijksmuseums gehörten. Fernerhin zwei berühmte Triptycha von Gerard David aus der Kollektion Rudolf Kann und schließlich noch die nicht minder berühmte Godeberta im Goldschmiedswinkel von Peter Christus, von früherher aus der Galerie Oppenheim und der Brüggeschen Primitiven-Ausstellung bekannt. Bei Senator Clark traf ich viele alte Bekannte wieder, Barbizon-Meisterwerke und alte Holländer, aus dem Besitz des Ritters v. Preyer in Wien stammend, bei Frick sah ich den Polnischen Reiter von Rembrandt, den wundervollen F. Hals von Maurice Kann und den berühmten sogenannten de Ruyter von Hals, der einst auf der Haager Porträtausstellung prangte, als das Bild noch englisches Eigentum war.

Auf die zahlreichen Gemälde, die Altmann und Morgan dem Metropolitan-Museum vererbten, Gemälde, die noch vor kurzer Zeit Europa angehörten, brauche ich wohl kaum näher einzugehen. Ist es doch allgemein bekannt, daß man sich hier nicht bloß am Anblick der Bathseba von Rembrandt erfreuen kann, sondern daß auch der Titus, der Pilatus, der Nägelabschneider usw. von Rembrandt (aus der R. Kann-Kollektion) uns hier in ihrer ganzen schwindelerregenden Schönheit und als eine lange, fürstliche Reihe göttlicher Äußerungen entgegenleuchten.

Auch den prächtigen Brouwer aus der Steengracht-Galerie, der auf der Auktion solch märchenhaften Preis erzielte, daß der Rembrandt-Verein nicht daran denken konnte, ihn zu erwerben, traf ich hier an, doch muß ich erst abwarten, ob der jetzige Besitzer des Meisterwerkes gestattet, daß ich seinen Namen nenne. Welch ein gewaltiger Verlust für Europa; welch ein unsagbarer Gewinn für Amerika! Wie ungeheuer stark muß die Wirkung dieser Kunstwerke sein, daß sie ein so überraschend großes begehrliches Interesse zu erwecken vermögen. Das Herrlichste von allem was ich sah, war aber Rembrandts königliches Selbstporträt, ehemals dem Earl of Ilchester, dann der dem Staat vererbten Galerie Frick gehörig. Markig und gigantisch wie ein Michelangelo ist das Bild von so gewaltiger Leuchtkraft, von solch grandioser Pinselführung, daß einen bei diesem Anblick Wonneschauer überrieseln und man wortlos und ergriffen dasteht.

Wie konnte Europa sich von diesem Meisterwerke trennen! Und was wird es noch alles hergeben? Wird Vermeers „Gäßchen" wirklich auch gehen? Wie traurig, wenn auch dies geschehen sollte! O ja, Europa besitzt noch viel, sehr viel sogar, vor allem in seinen Museen,

aber Amerika iſt noch lange nicht befriedigt. Täglich wachſen die Sammlungen ſeiner Muſeen an. In Cambridge ſind ein Direktor und ein Subdirektor jetzt dabei, frühitalieniſche und andere Bilder zu ſammeln. Sie kaufen ſie aus eigens dazu beſtimmten Mitteln auf, um ſie nachher an Muſeen weiterzugeben. Ein kleines Muſeum, wie das ſeit etwa 15—17 Jahren in Worceſter beſtehende, kann heute bereits eine ausgeſuchte Kollektion italieniſcher Quattrocento-Skulptur, einen Saal vorzüglicher Italiener und früher Holländer, einen Saal mit Werken der 17 ewigen holländiſchen Meiſter und dann noch amerikaniſche Kunſt uſw. aufweiſen. Jedes Jahr begibt der Direktor ſich amtshalber etliche Monate auf Reiſen, um ſeine Einkäufe zu machen.

So darf das doch nicht weitergehen. Es wird hier auf dem Gebiet des Muſeumsweſens — das iſt bekannt genug — außerordentlich ſcharf gearbeitet und an Blick und Kenntnis kann es ſo mancher Privatſammler hier mit denen in Europa aufnehmen.

Doch ich beginne abzuſchweifen. Ich wollte noch berichten, daß die berühmten Ankerträger von Joſef Israëls, durch Abbildungen wohlbekannt, in Boſton in der Galerie des Herrn Logan hängen, nebſt einem der ſchönſten Weißenbruchs, die ich kenne. Und dann noch, daß in der Galerie Frick mitten unter all den Rembrands, Vermeers, Van Dijcks, unter den Ruisdaels, Hals und Cuyps ein ganz modernes Bild hängt, nämlich „Die Brücke“ von Jakob Maris. Und das Erſtaunliche iſt, daß es ſich vollkommen in ſeine Umgebung eingliedert. Dieſer Jakob Maris gehört einfach dazu; ſeine Kunſt iſt letzten Endes dieſelbe, raſſige, durch und durch holländiſche, die, wie alle reine, wahre Kunſt bei uns, ſtets nach oben kommt. Auch hier iſt Majeſtät, entſprungen aus der Kraft des Maleriſchen und dem eigenartigen Zuſammenwirken von zarteſtem Feingefühl für Ton und Farbe, einer Treffſicherheit des Ausdrucks und einer einheitlichen Durchführung des Meiſterwerks bis ins letzte und kleinſte.

Auch Bosboom und Mauve, beſonders letzterem, begegnet man hier häufig. In Boſton und Chicago ſah ich ganz große, unglaublich zart gemalte Aquarelle; vor allem eins von Mauve in der Galerie Thomas und Evans in Chicago: Heide mit Schafen auf einem Sandweg, in dem die Schönheit der ſchlichten Landſchaft und die drückende Schwüle des Sommertages wunderbar zum Ausdruck kommt.

Es gibt hier alſo genug zu genießen, um ſo mehr, als der Beſuch der Galerien und Privatſammlungen ohne viel Schwierigkeiten erreicht werden kann, und nur allzuleicht könnte man über die Freude an ſoviel Schönem den Schmerz darüber vergeſſen, was Europa doch verloren hat.

Sammlungen

Muſeumsführer

Das Hamburgiſche Muſeum für Kunſt und Gewerbe eröffnet die Folge ſeiner Führer mit einem von Walter H. Dammann bearbeiteten, durch acht Tafeln ausgeſtatteten Heft „Alt-Babylonien und Alt-Ägypten, das in klarer Überſicht die kunſtgewerblichen Hinterlaſſenſchaften aus dieſen beiden großen Kulturepochen verarbeitet und künſtleriſch umreißt. Dieſer Führer iſt deshalb als eine Art Handbuch dankbar zu begrüßen.

Das Römiſch-Germaniſche Central-Muſeum in Mainz hat kürzlich als 9. Band ſeiner Folge von Katalogen aus der Feder von Wolfgang Fritz Volbach ein illuſtrativ reich ausgeſtattetes Heft über die Metallarbeiten des chriſtlichen Kultes in der Spätantike und im frühen Mittelalter herausgebracht. Dieſe ebenfalls ſehr wichtige und nützliche Arbeit verſucht eine Überſicht über die verzierten, ſpätantiken Metallarbeiten zu geben, ſoweit ſie im chriſtlichen Kulte Verwendung gefunden haben. Es iſt nur zu begrüßen, daß der kenntnisreiche Verfaſſer über die Schätze des Muſeums hinaus auch andere wichtige Dokumente der Zeit wiſſenſchaftlich mit verarbeitet hat.

Einen kurzen Führer durch das Kurpfälziſche Muſeum der Stadt Heidelberg hat kürzlich der verdiente Direktor dieſer Sammlung, K. Lohmeyer, herausgegeben, der ſich an die von ihm beſorgte Neuordnung der Sammlung anlehnt, die zum Teil ſehr wertvolle, bisher magazinierte Beſtände an die Öffentlichkeit bringt. Dem hier empfohlenen Wegweiſer, der für ſich wiederum ein Beweis der künſtleriſchen Aktivität des Direktors iſt, dürfte ſpäter nach Vollendung der Neuordnung ein ausführlicher Katalog folgen.

Die Würzburger Reſidenz

In Würzburg hat ſich ein Komitee gebildet, zur Öffnung der Prunkräume der Reſidenz nach Vorbild von München. Vom 18. Juni an iſt der Zugang zu den Sälen ohne Führung geöffnet, ſo daß man nach Belieben ſich in ihnen aufhalten kann. München hat ſeine Hilfe zugeſagt in der reicheren Ausſtattung des Inneren aus Stücken, die inzwiſchen nach München gebracht waren. Einige Möbel, Teppiche, die große Anſicht der Reſidenz und das Modell zu

Münſterſchwarzach ſind ſchon eingetroffen. Letztere Stücke ſollen zuſammen mit den bedeutendſten Plänen zur Reſidenz und zu anderen Bauten B. Neumanns zu einer B. Neumann-Ausſtellung vereint werden. Das wird zur Zeit, wo ſich die Frage des Erbauers ſo ſcharf zugeſpitzt hat, in Fachgelehrtenkreiſen höchſtes Intereſſe finden. Auch eine kleine Ausſtellung moderner Künſtler iſt angegliedert. Endlich jedoch ſteht allen wirklichen Freunden der Kunſt ein Hochgenuß erſten Ranges bevor. Nachdem im vorigen Jahre zwei Kammermuſikabende den ganzen Reiz des Zuſammenſpieles dieſer in Linien und Farben rauſchenden Architektur mit klaſſiſcher Muſik der Zeit offenbarten, hat in erweitertem Maße eine Art Feſtſpielwoche (vom 5.—12. Juli) ſtattgefunden. Zwei Kammermuſikabende, ein Vokalkonzert alter Muſik, Silchers deutſches Volksliederſpiel, alles dirigiert von Prof. Silcher im Kaiſerſaal, die Paleſtrinameſſe und Orlando di Lanas Orgelmuſik in der Hofkirche, ein Gartenfeſt in Veitshöchheim, endlich Theateraufführungen auf dem Programm. So wurde dem Kunſtgelehrten wie dem Kunſtfreund in vielfältigſter Weiſe Genüge geleiſtet. p.

Karlsruhe

Die hieſige Galerie hat kürzlich von Emmy Roeder, die den Leſern dieſer Zeitſchrift keine Unbekannte iſt (ſiehe „Junge Kunſt“ Bd. 18), die hervorragende Plaſtik „Schwangere“ mit Hilfe der Kowarzik-Stiftung erworben, die man als eine außerordentlich glückliche Bereicherung dieſer Sammlung anſprechen darf.

Köln

Der Muſeumsverein hat kürzlich beſchloſſen, der hieſigen Gemäldeſammlung eine Landſchaft von Prof. Lütke zu verehren, die, ohne beſonderen künſtleriſchen Wert, zweifellos ein Fremdkörper in der qualitativ ausgezeichneten modernen Galerie des Wallraf-Richartz-Muſeums ſein würde. Prof. Schaefer legt deshalb Wert darauf, vor der Öffentlichkeit feſtzuſtellen, daß er ſich perſönlich mit dieſer Schenkung nicht identiſch weiß und daß der Muſeumsverein ſeinen Beſchluß gefaßt hat, ohne vorher die Meinung des verantwortlichen Direktors der Galerie einzuholen, eine Tatſache, die ohne jeden weiteren Kommentar ein ſeltſames Schlaglicht auf die trüben Zuſtände Kölner Kunſtpolitik wirft. Im Gegenteil hat Herr Prof. Schaefer dem Vorſitzenden des genannten Vereins ausdrücklich verſichert, daß die geplante Schenkung im Intereſſe des Muſeums nicht erwünſcht ſei. Wenn ſie trotzdem erfolgt iſt, ſo bedeutet das zweifellos eine der unglaublichſten Brüskierungen, die ſich dilettantenhaftes Banauſentum einem bewährten Fachmann gegenüber je geſtattet hat.

Bei dieſer Gelegenheit ſoll nicht verſchwiegen werden, daß es den Bemühungen Schaefers im letzten Jahre gelungen iſt, die moderne Galerie durch eine ganze Reihe bedeutender Leihgaben zu bereichern. Unter dieſen befinden ſich allein drei Hauptwerke von Leibl; daneben Bilder von Heckel, Pechſtein, Weißgerber, Hofer und Puvis de Chavanne. Daß neben ſolchen Bildern die kleinliche, miniaturhaft exakte Landſchaftskunſt eines Malers wie Lütke nicht beſtehen kann, ſollte eigentlich auch dem blutigen Laien ſelbſtverſtändlich ſein. b.

München

Für die Kunſtſammlungen des bayeriſchen Staates iſt kürzlich aus der Berliner Munch-Ausſtellung das große Bild des Mannes mit dem Schimmel in der Landſchaft von 1918 erworben worden.

New York

Im Metropolitan-Muſeum iſt ſoeben eine vor einigen Jahren ſchon gemachte Neuerwerbung von großer Bedeutung, die das Muſeum dem Scharfblick ſeines Kurators Mr. Bryſon Burroughs zu verdanken hat, zur Aufſtellung gelangt: des älteren Brueghels „Erntearbeiter“. Dieſes großzügige und in erſtaunlicher Weiſe moderne Beſtrebungen mit denen ſeiner Zeit vereinigende Werk, iſt wohl unzweifelhaft eines der 5 Gemälde des Meiſters, die laut einem Inventar vom Jahre 1659 damals dem Erzherzog Leopold Wilhelm, derzeitigem Regenten der Niederlande, gehörten und Darſtellungen der Monate enthielten. 1809 ließen die Franzoſen u. a. einige Brueghels aus dem Belvedere mit nach Paris gehen, und es iſt ſehr wahrſcheinlich, daß, als der Raub ſpäter nach Wien zurückkehrte, dieſes Gemälde Brueghels, das offenbar den Monat Auguſt ſchildert, irgendwie in Paris zurückblieb und in andere Hände geriet. Es gehörte dann der Sammlung Jacques Doucet an, von dem es, vor deren öffentlicher Verſteigerung 1912, der verſtorbene Brüſſeler Sammler P. C. Cels erwarb. Das Bild war ſtark nachgedunkelt und auch ſonſt übel behandelt worden; ſo hatte man, um es einem Rahmen anzupaſſen, einen Streifen angefügt und das ganze dann mit einer dicken „braunen Sauce“ überſchmiert, um den Eingriff zu verdecken. Bei der erfolgreichen Reinigung kam dann Brueghels Signatur zum Vorſchein, und ſo hat das Muſeum ein erſtklaſſiges Beiſpiel dieſes ſo ſeltenen Meiſters für den Preis eines Bildes aus der „Schule Brueghels“ erworben. F.

Rom

In der Galerie Doria wurde vor einiger Zeit von dem holländischen Kunstgelehrten Kronig ein Bernardo Strozzi zugeschriebener Kopf eines alten Mannes als ein Alterswerk Rembrandts festgestellt, das wahrscheinlich um 1660 entstanden sein dürfte.

Ausstellungen

New Yorker Ausstellungen

Ausländische Kunst: Franzosen, Holländer, Engländer, Deutsche, altchinesiche Gemälde. | Amerikanische Kunst: Junior Art Patrons, G. Biddle bei Kingore, John Marin bei Daniel, Bryson Burroughs bei Mentross, Miß Dreier in der Société Anonyme, Arthur Lee bei Wildenstein & Co.

Die Vorführung ausländischer Kunst in nationalem Rahmen ist in der letzten Zeit hier mehr und mehr zur Mode geworden. Den Schweizern sind nun die Franzosen gefolgt. Erfreulicherweise handelte es sich in den verschiedenen Ausstellungen französischer Kunst diesmal nicht um mehr oder weniger „offizielle", vom Minister der schönen Künste besonders für „die amerikanischen Kinder" zusammengestellte Kunst, wie sie voriges Jahr nur zum Schaden der „belle France" hier zu sehen war. Man hatte wohl seinen Irrtum eingesehen und anderen die Auswahl überlassen, und so kamen erstaunlich repräsentative Ausstellungen der modernen französischen Kunstrichtungen bis auf Matisse, Picasso und Derain, mit besonderer Betonung des in den letzten Jahrzehnten zurückgelegten Weges, erst im Brooklyner, dann im Metropolitan Museum zustande, und ihr Einfluß dürfte sehr stark werden. Die meisten der vorgeführten Werke stammen aus dem Besitz hiesiger Sammler, was von besonderer Bedeutung ist. Diesen Pionieren dürften nunmehr weitere nicht ganz so mutige Sammler folgen. Ein großes Verdienst am Zustandekommen dieser, um es so zu nennen, strategisch wichtigen Ausstellungen darf Herr Bollag von der Züricher Kunsthandlung dieses Namens für sich beanspruchen.

Van Gogh, dem ja schon früher in dieser Saison die Montross Gallery eine Eigenausstellung gewidmet hatte, die übrigens so erfolgreich war, daß sie, bei freiem Eintritt, verlängert werden mußte, wurde gleich von zwei Nationen zum Patron oder wenigstens Hilfsheiligen erhoben: in den französischen Ausstellungen war er mit charakteristischen Werken vertreten, und die „Jungen Holländer", die jüngst, sozusagen offiziös, in den Anderson Galleries ausstellten, rückten ihn begreiflich genug in den Mittelpunkt. Von ihnen hat sonst freilich nur noch Jan Toorop tieferen Eindruck hier gemacht.

Französische Kunst war, außer in den beiden Museen, die sich höchst beachtenswerterweise mehr und mehr auch in den Dienst moderner Kunstbestrebungen stellen, noch zu sehen bei Durand-Ruel, bei Wildenstein & Co., wo ein kleiner früher Renoir höchst interessant an seine Porzellanmalereizeit gemahnte, im Französischen Museum, in dem Aquarelle und Zeichnungen intime Einblicke in die Kunst Cézannes, Derains usw. gewährten und bei J. Brummer, der, offenbar im Gefühl des Zusammenhanges neuester Kunstbestrebungen mit denen der primitiven Zeiten, eine eigene Abteilung für Ausstellungen moderner Künstler eingerichtet hat. Bei ihm sah man auch die eigenartigen Landschaften der Jennie van Fleet Cowdery, in denen auf sattem Grün Figuren, wie schimmernde Juwelen, in bunter Tracht sich bewegen, Werke gleich schön in Farbe wie rhythmenvoller Anordnung. Einige edelschöne, ganz schlichte, auf die einfachsten Grundlagen zurückgeführte Stillleben von Walter Pach müssen auch noch Erwähnung finden. Endlich sei erwähnt, daß bei Weyhe die zarten Gesichte der Marie Laurencin den New Yorkern die erste Bekanntschaft mit dieser sylphenhaften Kunst vermittelten.

Bei Brown Robertson & Co. stellten Engländer Lithographien aus, darunter starke Blätter des Augustus John.

Das schönste an ausländischer Kunst aber bot die Bourgeois Gallery mit ihren altchinesischen Gemälden, die die China Society für Wohltätigkeitszwecke in diesen Räumen zeigte, wohl weil kaum ein anderer so eifrig und glücklich für diese große und tiefe Kunst hier tätig ist wie Herr Bourgeois. Unter diesen Gemälden fand sich eines von überwältigender Macht, betitelt: „Morgendämmerung: die Schöpfung des Tages", das vom 8 Jahre von Hsui Hsing, 3. Mond, 2. Tag (1138 n. Chr.) datiert ist. In keinem Gemälde sind wohl die Orgeltöne der unbegreiflich hohen Worte des Anfanges der Bibel: „Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde" bis zum Werden des Lichtes so zu sichtbarer Gestalt geworden wie hier. Der dieses mystische Gemälde durchflutende Rhythmus läßt im Beschauer die Sphärenmusik des Weltalls erklingen, ähnlich jenen einzigen Versen Goethes im Prolog im Himmel zu seinem Faust. Die größte Konzentrierung menschlichen Einfühlens in das All und daraus sich ergebender, bis aufs äußerste gehender Vereinfachung der Darstellung, Be-

schränkung auf das Essentielle ist hier zum Ereignis geworden. Hier fragt man sich wirklich: haben dies Menschenhände getan?

Von Ausstellungen amerikanischer Künstler sei vor allem die auch für die Kunstpolitik Amerikas sehr bedeutsame der „Junior Art Patrons" erwähnt, die die unermüdlich tätige Mrs. A. Sterner veranstaltet hat. Die Idee dieser neuen Gesellschaft ist, die heranwachsende Generation zur Kunstliebe und gleichzeitig auch zum Kunstsammeln heranzuziehen, und sie wendet sich, aus praktischen Gründen, vor allem an die Kinder der reichen Sammler, denen sie das Verständnis der lebenden Künstler einpflanzen möchte. Jeder Teilnehmer muß sich zum jährlichen Ankauf eines Werkes im Preise von wenigstens $ 25 verpflichten. So wird die Liebe und der Eifer zum Sammeln, und zwar nach persönlichem Geschmack (statt der berüchtigten „Kunstgaben" sogenannter Kunstvereine!), großgezogen und den lebenden Künstlern ein reiches Feld eröffnet. Die Gesellschaft hat schon eine eigene Galerie erworben und wird in ihr Ausstellungen bedeutender Künstler vorführen. Man darf von dieser neuen Tätigkeit der Mrs. Sterner das Beste erwarten. Natürlich werden diese Ausstellungen keineswegs ad usum delphini zusammengestellt werden.

Bei Kingore, der für nächstes Jahr eine Serie von russischen Ausstellungen ankündigt, führte G. Biddle Gemälde aus Tahiti vor, die sich bemühen, Gauguin vergessen zu machen, nicht ohne Erfolg, denn der Künstler war offenbar innerlich von seiner Aufgabe durchdrungen und hat ihr sein eigenes Gesicht verliehen.

Bei Daniel sah man Aquarelle John Marins, Abstraktionen in Form und Farbe, die sich um die Grundzüge und den Bau der Landschaft bemühen, wie sie des Künstlers Geist beim Anblick der Natur und Kontemplation über sie beschäftigt haben müssen.

Der verdienstvolle Kurator der Gemäldeabteilung des Metropolitan Museums, Bryson Burroughs, hielt vor kurzem eine Ausstellung eigener Werke bei Montross ab, die ihn, in ganz eigener Weise, auf den Spuren Puvis de Chavannes wandelnd zeigt. Eine aufs feinste abgewogene, Heimatduft und -luft atmende Sommerszene ist von besonderer Schönheit.

Die Société Anonyme führt diesmal das Oeuvre der Miß D. A. Dreier vor, der Schwester der Gründerin dieser die neuesten Kunstbestrebungen propagierenden Gesellschaft. Miß Dreier scheint von ähnlichen Gefühlen wie einst van Gogh beseelt zu sein und stellt so das trübselige Leben holländischer Heimweber dar. Bis zur letzten Wahrheit, enthalte sie was sie wolle, möchte sie vordringen, nichts weglassen, nichts hinzufügen, als stände sie vor dem Richterstuhl, um einen Eid abzulegen. Ähnliches Wollen spricht aus ihren New Yorker Ansichten. Fast lyrisch wirkt nach all der Wucht eine Landschaft mit Blick über den Hudson, groß geschaut und mit intensiver Liebe gestaltet. Eine weitere Ausstellung der Gesellschaft — die letzte dieser Saison und wohl wegen mangelndem weiteren Interesse die zunächst überhaupt letzte — enthielt Werke von Angehörigen verschiedener Nationen, darunter auch wieder einige aus dem „Sturm"-kreise. Unter den Deutschen ragte L. Godewols aus Bielefeld hervor, dessen eines Gemälde einen Wald wie einen gotischen Dom aus schlank aufstrebenden Linien und sich wölbenden Flächen aufbaut. Das Gelbbraun der Stämme, das Grün des Gewölbes und das Blau des Hintergrundes verbinden sich zu einem tiefen, mystischen Klang. Von der Begründerin der Gesellschaft selber, der Miß Katharine Dreier, sah man ein paar abstrakte Kompositionen von feinstem Farbengefühl. Villon-Duchamp sandte ein monumental aufgefaßtes, in ganz eigener Weise analytisch behandeltes und doch zugleich straff zusammengefaßtes Relief einer Katze.

Als ganz hervorragender Bildhauer erwies sich der in Norwegen geborene Arthur Lee in seiner Ausstellung einiger Torsen und vollendeter Statuen bei Wildenstein & Co., die Mr. Kelly, stets aus auf Entdeckung neuer und eigener Talente, jüngst veranstaltete. Lee hat schweres, gleichsam der Erde entströmendes Blut und hat Zeit gebraucht, um sich selbst zu finden. In dieser Zeit aber ist er zum Meister herangereift. Selten hat man, wie bei ihm, das sichere Gefühl, daß hier ein sich bewußt gewordenes Wollen auf festester Grundlage ruht. Wucht und Zartheit sind ihm gleich eigen. Am schönsten ist wohl seine Mädchengestalt in ihrer, man darf den alten Ausdruck sehr wohl gebrauchen, „stillen Größe". F.

Berliner Sommerausstellungen

Gewaltige Massenanhäufungen von Werken der bildenden Kunst gehören unzweifelhaft zu den großen Geschmacklosigkeiten unseres Zeitalters. Allsommerlich werden in verschiedenen deutschen Kunstzentren neue unübersehbare Bildermassen dem Publikum vorgeführt und allsommerlich gibt es neue schwere Enttäuschungen angesichts dieser Kunstproduktion der Vielzuvielen. Die Große Berliner Kunstausstellung hat mit solchen mißglückten Sommerausstellungen bereits eine traurige Berühmtheit erlangt. Wer in diesem Jahre als Besucher durch die schmucklosen, öden

Hallen hindurchwandert, kann, wenn er Mut hat, 1334 Kunstgegenstände besichtigen. Zur Rechten findet er die ewig gestrigen, nach bewährten Rezepten gearbeiteten Gemälde des Vereins Berliner Künstler, zur Linken die völlig akademisch organisierten Wilden der Novembergruppe, deren geometrische Konstruktionen sich alle verzweifelt ähnlich sehen. Es ist bedauerlich, daß diese revolutionäre Künstlergruppe, zu der sich anfangs viele unserer begabtesten jungen Talente bekannten, nur noch bei den Mitläufern und Nachbetern der abstrakten Idee ihre Anhänger sucht. Umbrandet von diesen beiden Extremen bleibt die Abteilung der Freien Sezession übrig. Auch hier erinnert man sich, früher bedeutend stärkere künstlerische Eindrücke empfangen zu haben. Nur Weniges erhebt sich über den üblichen Durchschnitt. Pechsteins „Tanz", ein vor zehn Jahren gemaltes Bild, gehört mit zum Besten dieser Ausstellung, dagegen vermag Hofer bei allem Ausdruckswillen in seinen neuesten Arbeiten nicht zu überzeugen . . . Die Geste macht noch nicht den Expressionisten! Man gehe wenige Schritte weiter zu Vlamincks „Kirche von Herouville" und prüfe selber nach, wie bei aller äußeren Malkultur doch eine suggestive, ausdrucksstarke Steigerung erreicht werden kann. Degner und Partikel halten sich auf gewohnter Höhe. Unter den plastischen Arbeiten fällt Hallers Porträt der Tilla Durieux und de Fioris „Schreitender II" aus der Fülle des Ausgestellten auf. Archipenko, der stilistisch zur Novembergruppe gehört, zeigt einen mathematisch konstruierten Gondolier und einen aus Holz, Metall und Glas zusammengesetzten Porträtkopf. Vor beiden Werken wird man das Gefühl eines Jonglierens mit Formen nicht los; sie scheinen mehr mit dem Intellekt als mit der Seele geschaffen zu sein.

Im Anschluß an die Kunstschau der Freien Sezession seien zwei kleinere Ausstellungen erwähnt, die dem Kreise der ehemaligen Dresdner „Brücke" gewidmet sind; sie ergänzen sich beide auf das vorteilhafteste. Die eine befindet sich im Salon Gurlitt, die andere in dem neu eröffneten Salon der Firma Dr. Wallerstein und Dr. Goldschmidt. Herr Dr. Wallerstein, der zu den ausgezeichneten Kennern der jungen Kunst gehört und speziell zum Brückekreise seit vielen Jahren freundschaftliche Beziehungen pflegt, wünscht in den schönen, großen Räumen seines Kunstsalons den ihm nahestehenden Malern ein würdiges Heim zu bieten. Gezeigt werden Bilder von Otto Müller, Pechstein, E. L. Kirchner und Kokoschka, hauptsächlich aber ältere und neuere Arbeiten von E. Heckel. Man sieht, wie dieser Künstler aus einer inneren Kraft heraus von Anfang an den Dingen eine eigene Größe leiht, und wie die Natur durch das Medium seiner fein organisierten Seele selbst in den einfachsten Objektivierungen zu einem bedeutungsvollen Sein aufsteigt. Zwar wirkt das Kolorit der Frühwerke in der unmittelbaren Zusammenstellung lokaler Farbtöne hart, die Zeichnung ist meist skizzenhaft — und doch! welche lebendige Frische, welche wahrhaft beglückende Symphonie liegt in diesen farbigen Ensembles! Die jüngsten Arbeiten Heckels wirken im Vergleich zu den Frühwerken weich und duftig. Die Farben sind zart und haben trotz aller Schärfe, mit der die Konturen betont sind, etwas Fließendes. Auch im Salon Gurlitt ist Heckel mit einigen Landschaften der Frühzeit gut vertreten. Von Otto Müller ist ein „Akt am Wasser" bemerkenswert. Dieses Bild sowie die bei Wallerstein ausgestellte „Badende" weist auf eine neue koloristische Note des Künstlers hin, die ihm früher fremd war: es verfügt über fein abgewogene farbige Klangwirkungen. E. L. Kirchner führt in seinem ganz visionär empfundenen „Spaziergang" in die Sphäre des Traumhaften. Max Pechsteins glückliches Farbempfinden, das die heterogensten koloristischen Elemente harmonisch zu bannen weiß, dokumentiert sich von neuem in seiner 1920 gemalten „Freudlosen Witwe". Der exotische Nerv ist in diesem einen Bilde unendlich viel stärker akzentuiert als in sämtlichen Orientlandschaften Eugen v. Kahlers, die zur Zeit im Salon Cassirer gezeigt werden. Kahler suchte wohl nach einem Ausdruck für den heißen Atem südlicher Zonen, aber das Finden war ihm versagt. Seine Bilder sind nicht mehr als geschmackvolle Impressionen, die aus einem konventionellen europäischen Empfinden heraus gemalt sind. Im Graphischen Kabinett hängen Gemälde des Landsberger Malers Martin Paatz, der im vergangenen Jahre in der Freien Sezession mit einem rhythmisch und kompositionell gut gelösten großformatigen Erntebilde hervortrat. Wie viele der jüngeren Künstler ist auch er vom malerischen Stile ausgegangen, um allmählich zu einer straff zusammengefaßten rhythmischen Flächenaufteilung durchzudringen. Die bedeutendste künstlerische Überraschung dieser Saison wurde den Berliner Kunstfreunden von der Direktion der Nationalgalerie mit einer van Gogh-Ausstellung bereitet, die in den oberen Räumen des Kronprinzenpalais untergebracht ist. Nicht weniger als 26 Gemälde und sieben Zeichnungen van Goghs, die dank dem Entgegenkommen der Eigentümer aus deutschem Privatbesitz zusammengeholt wurden, sind an dieser

Stelle vereinigt. Wenn auch die Mehrzahl der ausgestellten Bilder den Freunden des Meisters bekannt sein dürfte, so bietet doch die Sammlung als Ganzes die Möglichkeit, die einzelnen Phasen von van Goghs künstlerischer Laufbahn eingehend zu studieren. Aus der Frühzeit, wo van Gogh unter dem Einflusse Millets stand, ist vielleicht der „Sämann" das interessanteste Stück; die Pariser Periode, in der er auf den Impressionisten fußend, nach einer eigenen Gestaltung des Weltbildes drängte, ist durch einige Blumenstilleben und ein sehr bezeichnendes „Kornfeld" vertreten. Die meisten der ausgestellten Bilder fallen natürlich in die Arleser Epoche; von ihnen seien „Die Arleserin", „Der Postbote", „Der Park im Herbst" und „Die Kastanien in Arles" als besonders charakteristische und reife Arbeiten erwähnt. Joachim Kirchner.

Münchener Neue Sezession

Die graphische Schau der Neuen Sezession, Vorläufer der eigentlichen Gesamtausstellung, bedeutet eine der qualitativ hervorragendsten Kunstdarbietungen dieser Vereinigung.

Drei Säle umfassen Werke W. Lehmbrucks: Plastisches, Graphisches und Malerisches. Schon sind die Schlacken zeitlicher Bedingtheit von dem Schaffen dieses Jähvollendeten abgefallen. Unserer Zeit Entstammtes ist in diesem Falle unvergänglicher Gültigkeit gewiß.

Worin die Entwicklung Lehmbrucks gipfelt, die — merkwürdig genug — von klassischer Formgedrungenheit (Maillol) zu gotischer Skelettierung führt, wird in der Aufstellung der Neuen Sezession klar hervorgehoben: in dem „Aufsteigenden Jüngling", der das Monument unseres tragischen Idealismus genannt werden darf. An dieser Gestalt werden spätere Zeiten ermessen können, daß auch die Jugend des beginnenden 20. Jahrhunderts einer Gesinnung fähig war, deren Inbrunst und Reinheit keinen Vergleich zu scheuen braucht und deren schmerzvoller Ursprung und Durchbruch von der Gloriole des Märtyrertums zuckend umstrahlt wurde.

Die Radierungen Lehmbrucks aber sind Dokumente für den unserer Zeit doch noch nicht völlig verlorengegangenen Glauben an die Schönheit — an eine Schönheit, die deshalb nicht weniger beglückt und erhebt, weil sie Traum einer durchaus tragischen Künstlerseele war. (Wann wäre deutsche Schönheit nicht aus Qual und Sehnsucht geboren worden?) Zu dieser Schönheit, die wie eine religiöse Offenbarung ergreift, hat sich das Schaffen keines anderen Zeitgenossen erhoben. Franz Marc wäre vielleicht der einzige gewesen, dessen künstlerische Kraft bis in diese metaphysische Region getragen hätte. Gewiß: der Wille zur Schönheit, die Ahnung, daß alle Dinge und jegliches Geschehen der Hauch göttlicher Schönheit umweht, lebt noch in manchem Schaffenden. Paul Klee träumt Träume von zartester Schönheit, von einer Lieblichkeit, die nicht von dieser Welt ist. Aber die Schönheit, die er erahnt, wird ihm zur Melodie, nicht zur Gestalt. Joseph Eberz' Schönheitsvorstellung ist dem farbigen Wunder der Erscheinung verhaftet. Er ist in Italien gewesen und hat von dort Aquarelle mitgebracht, deren Farben eine alles überfunkelnde Leuchtkraft innewohnt. Aber seine Farbenkraft, deren sensueller Verführung jedes Auge erliegt, ist rein emotionell, nicht gestaltend.

Schönheit im höchsten Sinne der Kunst verwirklicht sich nur in der Form. Unserer Künstlergeneration, der das Formale zum Problem geworden ist, blieb die große Selbstverständlichkeit und Allgemeingültigkeit der Form versagt. Aber gerade in dieser Ausstellung wird es jedem Vorurteilslosen klar, daß der „Expressionismus" — zum mindesten auf dem Gebiete der Graphik — eine Gesamtleistung erzielt hat, der wir — auch wenn wir sie an den Bilanzen glücklicherer Stilepochen messen — unsere Achtung nicht versagen können. Ein großgestimmtes Wollen, ein unbezwingliches Müssen sind treibende Kräfte der Bewegung gewesen. Ungewöhnliche, Alltagsmaß überragende Persönlichkeiten überzeugen uns von dem Ernst ihrer künstlerischen Absicht und von der Reinheit ihrer menschlichen Gesinnung.

Wenn nun trotz alledem das Letzte, das Höchste in der Kunst nicht erreicht wurde, so kann die Ursache dafür nur in einer Unzulänglichkeit des bildnerischen Schöpfertriebes gesucht werden. —

Zu neuen Einstellungen hat der Besucher keinen Anlaß: die bisher Führenden behaupten auch diesmal ihre Führerrolle. Was an neuen Namen auf den Plan tritt, ist entweder epigonenhaft oder farblos (vielleicht würde eine andere Auswahl ein milderes Urteil begünstigen).

Die stärksten Wertakzente möchte ich — wenn ich von Lehmbruck und Paul Klee absehe — auf Alfred Kubin, Edwin Scharff, George Groß und Max Beckmann setzen. Die Blätter Alfred Kubins bestätigen mir, was anläßlich seiner Gesamtausstellung bei Goltz schon zu sagen war: daß er der klassische Zeichner dieses Jahrhunderts ist, der einzige Künstler, der eine jahrhundertalte Tradition nicht abzubrechen brauchte, um seiner Individualität und seiner Zeit Genüge zu tun.

Die Radierungen Edwin Scharffs sind wie immer streng, nobel, vornehm, kalt. (Die Kälte

des bildhauerischen Materials scheint sich auch der Platte mitzuteilen.) Nur daß diesmal ein Blatt aus dem bekannten Rahmen herausfällt: die Radierung „Liebespaar", bei der eine überwältigende Leidenschaft den Künstler über sich selbst hinausgerissen hat.

Der Federstrich George Groß' hat die infernalische Sicherheit des großen Satirikers. Max Beckmann nähert sich in seinen großfigurigen, etwas zerrissenen Lithographien — was die Gesinnung betrifft — dem George Groß. Aber sein Pathos ist lange nicht so wirksam, so tödlich wie die lachende Kaltschnauzigkeit des Berliners. Es gelingen ihm keine Karikaturen, sondern nur Monstra. Auf einem Blatt allerdings, dem die satirische Absicht fehlt, auf der Lithographie mit der hungernden Proletarierfamilie um den Tisch, ergreift uns das Pathos seiner Anklage.

Es wäre noch Gutes zu sagen von den Arbeiten Caspars, Seewalds und Karl Hofers. Nicht versäumen möchte ich, auf die ebenso lächerlichen wie grobsinnigen Kleeimitationen des wandlungsreichen Otto Lange hinzuweisen. Troendles Blätter mit ihrer Richterschen Philistrosität im Gewande Matisses langweilen mich unaussprechlich. Wenn Lichtenberg das Bedürfnis hat, Aquarelle von Rodin zu kopieren, so möchte er — der Sauberkeit zuliebe — seine Kopien als solche auch den Unkundigen kenntlich machen. Von den Jüngsten verdient keiner — wie schon angedeutet — aus dem Schatten der Unberühmtheit hervorgeholt zu werden.

Leopold Zahn.

Munch in Hamburg

Die Munch-Ausstellung, die bis Mitte Juli in sämtlichen Räumen bei Commeter gezeigt wird, unterscheidet sich wesentlich von der Munch-Ausstellung, die kürzlich in Berlin zu sehen war. Die neuen Bilder des Künstlers fehlen, dafür sind nicht weniger als 15 Bilder aus Hamburger Privatbesitz ausgestellt; das Hauptgewicht der Ausstellung liegt jedoch in der Graphik.

Deutlich tritt in der Ausstellung zutage, daß Hamburg die Bedeutung des nordischen Künstlers schon früh erfaßt hat. Pionierdienste hat Gustav Schiefler geleistet, der als einer der ersten für Munch eingetreten ist. Auch die Galerie Commeter hat sich um Munchs Einführung in Deutschland keine geringen Verdienste erworben. Vor 23 Jahren hat sie Munchs Generalvertretung[1] übernommen und Ausstellungen in Hamburg veranstaltet, während ihre Versuche, Ausstellungen von Munch in Berlin und Bremen zu machen, an allzu großem Widerstand gescheitert sind.

In der „Abendunterhaltung" aus dem Jahre 1887 verbreitet das weißliche, von der Tischlampe ausstrahlende Licht eine unwirkliche Atmosphäre. An einem solchen Bild spürt man, wie sehr Munch über den Impressionismus hinauswachsen sollte, wie er die Aura empfindet, die einen Menschen umgibt, wie wenig ihm, dem Künder seelischer Verborgenheiten, die Wiedergabe eines Wirklichkeitsbildes, des schönen Scheins, genügen konnte. — Ein Frauenbildnis in Halbfigur und das lebensgroße Bildnis eines stehenden jungen Mädchens in Weiß (1905 in Hamburg entstanden) wirken konventionell verglichen mit der lebendigen, auch farbig sehr interessanten Studie zum Bildnis von Gustav Schiefler mit übergeschlagenen Beinen sitzend. (Das ausgeführte Bild befindet sich in der Nationalgalerie zu Kristiania.) Ein Doppelbildnis (Herr und Frau Perls) hat den lockeren, flächigen Farbenauftrag, der um 1912 einsetzt. — Eine der schönsten Fassungen, der „Drei Mädchen auf der Brücke", beherrscht den Raum mit ihren kühnen Schwingungen. — In den „Beschneiten Feldern" von 1906 gliedern tiefrote Furchen wie blutige Adern die schimmernde blaue Fläche, und im phantastischen Baum, der das Haus umklammert (Motiv bei Aasgardstrand), schwingt etwas von Sehnsucht und Leidenschaft. — Großartiger als irgendeine der graphischen Fassungen ist die gemalte „Eifersucht". Wie Flammen schwelt es in den Haaren des linksstehenden Mannes, diese Aktivität der Linie erfaßt auch den Hintergrund; der rechtsstehende Mann neigt das geisterhafte Antlitz wie verzehrt von Schmerz und Schuld, während die Urheberin dieser wilden Begierden unberührt und tändelnd in ihrem weißen Kleid zwischen den beiden Männern steht. — Will man sich über Munchs Entwicklung klar werden im Aufbau einer Figur, in der Aufteilung der Fläche, im Farbenauftrag und in der Kraft seelische Spannungen durch Farbe auszudrücken, so vergleiche man etwa das illustrative „Mädchen am Ofen" von 1888 mit der herrlichen lebensgroßen Aktstudie eines stehenden Jünglings in der Landschaft. (Linker Flügel zum Triptychon der „Badenden Männer.)

Es sind etwa 270 graphische Blätter ausgestellt, darunter eine Reihe von seltenen Zustands- und Probedrucken. Verschiedene Blätter, so die „Madonna" (Schiefler 33), „Eifersucht" (Sch. 58), „Zum Walde" (Sch. 100), „Der Kuß" (Sch. 102) und mehrere andere, sind in drei und mehr Varianten vorhanden. Etwa ein Drittel der ausgestellten Blätter hat ein Hamburger Sammler als Leih-

[1] Das Verhältnis wurde später in dieser Form gelöst.

gabe überlassen[1]. Altes und Neues steht nebeneinander. Munch schöpft aus Vorstellungen, die in der Sphäre des Visuellen nicht restlos aufgehen. Er stellt innere Gesichte dar, die keines literarischen Kommentars bedürfen. Der Kampf zwischen Mann und Frau, Anziehung und Abstoßung, Werden und Vergehen — das sind die Pole, um die sein Empfinden kreist. Dazu treten Bildnisse, traumhafte, mit der Seele gesehene Landschaften, Tierdarstellungen, die oft wie der Zyklus Alpha et Omega menschlich ausgedeutet werden. — Der große Sturm hat sich bei Munch gelegt, er ist ruhiger und leidenschaftsloser geworden, aber der fast Sechzigjährige schöpft aus dem Vorstellungsbereich, der den Jüngling erfüllt hat. Die neue Fassung vom „Kranken Mädchen" geht in ihrer Vereinfachung und Zusammenballung großer Flächen weit über alle früheren Lösungen hinaus. — Wie im „Trauerbesuch" (Holzschnitt) aus der geduckten Linie, die die vier Gestalten zusammenschweißt, oder in der „Letzten Stunde" (Holzschnitt) aus den dahinfegenden Figuren im Hintergrunde und den kreisrunden Augen der Frau im Vordergrund Angst und Grauen von dem Geheimnis des Todes spricht — das steht auf der Höhe der frühen „Sterbezimmer". Aber die Strindberg- und Wedekindnote des jungen Munch, der in der Frau nur den Vampyr sah, ist einer milderen Auffassung gewichen.

Der fast Sechzigjährige, der Wegebereiter der neuen Kunst, der die Schönheit und Ausdruckskraft des Holzschnitts neu entdeckt hat, ist zum Klassiker geworden, aber ein stets nach neuen Lösungen Suchender geblieben. Rosa Schapire.

* * *

Die Galerie Commeter veranstaltet als nächste Kunstschau Juli–August eine Jubiläumsausstellung anläßlich des 100jährigen Bestehens der Firma. Gezeigt werden neben Werken erster Hamburger Künstler erstklassige deutsche Meister und internationale führende Vertreter verschiedener Richtungen. Die Ausstellung gibt ein Bild der Kunst, die im Laufe der letzten 30 Jahre von der Galerie Commeter vorzugsweise gepflegt wurde.

Von Hamburger Künstlern sind folgende Namen zu erwähnen: Louis Gurlitt, Martin Gensler, Hermann Kauffmann, Valentin Ruths, Thomas Herbst, v. Kalckreuth. Ferner sind ausgestellt: Feuerbach, Menzel, Thoma, Karl Haider, Toni Stadler, Zügel, Trübner, Leibl, Schuch, Eysen, Buchholz, Boehle, Liebermann, Corinth, Slevogt, Paula Modersohn, Picasso, Corot, Daubigny, Rousseau, Courbet, Géricault, Manet, Monet, Sisley, Pissarro, Renoir, Dégas, Cézanne, van Gogh, Israels, Hammershoi, Hodler. Außerdem Plastiken von Barlach, Gaul, Kolbe und Lehmbruck. Von dieser Veranstaltung wird im nächsten Heft ausführlicher die Rede sein. n.

[1] In den Sammlungen Hudtwalcker, Rauert und Schiefler ist der größte Teil von Munchs graphischem Werk mit Liebe und Verständnis im Laufe der Jahre zusammengetragen worden.

Die Ausstellung „Porzellan und Majolika" in der Mannheimer Kunsthalle

Die zweite große Ausstellung des Jahres 1921 ist unter dem Titel „Porzellan und Majolika" am 12. Juni in der städtischen Kunsthalle in Mannheim eröffnet worden: ein Unternehmen, das an einem Spezialgebiet zeigen soll, wie sich trotz aller äußeren Hemmungen neues Leben in der deutschen Industrie regt. Die Leistungen auf keramischem Gebiet, die in der jüngsten Zeit entstanden sind, teilweise Stücke, die direkt aus dem Brennofen zur Ausstellung geschickt worden sind, lassen erkennen, wie hier mit der größten Intensität gearbeitet wird, um die gefährdete Stellung auf dem Weltmarkt zu halten oder zurückzugewinnen.

Porzellan und Majolika sind im allgemeinen durchaus dekorative Künste, bei denen der Gedanke an den Schöpfer der künstlerischen Tat zurücktritt. Durch das Medium des Formers, dessen sich der Künstler bedient, durch die Veränderungen des Brandes, durch Zufälligkeiten technischer Art schiebt sich soviel zwischen den ursprünglichen Entwurf und die endgültige Ausführung, daß man nur bei ganz besonderen Leistungen nach dem Künstler fragt. Hier in der Mannheimer Ausstellung wird diese Frage überlaut. In den Porzellansälen, die Erzeugnisse der „Ältesten Volkstedter Porzellanfabrik" enthalten, schwingt und wogt ein Rhythmus so heftiger, eigenwilliger Art, brandet und schäumt ein so starkes Temperament, daß man unwillkürlich in seinen Bann gezwungen wird. Die Persönlichkeit Hans Poelzigs, der mit seinem Plan für einen riesigen Porzellansaal mit Wolkenkuppel, mit Kandelabern und Laternen aus Porzellan, mit Nischen, in denen groteske Tiere lauern, weit den Kändlerischen Traum eines ganzen Porzellankabinetts hinter sich läßt, reißt den Besucher hin, macht sein Auge trunken von Formen, Bewegungen, Wirbeln, die er in das harte Material des Porzellans gefesselt hat. Technisch ganz unerhörte Leistungen, Porzellanmassen, wie sie nie zuvor im Brande gelungen sind, werden getürmt, und wenn auch in der lockeren Auf-

stellung in der Kunsthalle das Ziel, das dem Künstler vorgeschwebt hat, nur ganz entfernt geahnt werden kann, so wird doch jeder nur einigermaßen Phantasiebegabte sich an diesen Einzelstücken die Wirkung eines Poelzigschen Kuppelsaales ausdenken können.

Ganz anderer Art ist die Wirkung der großen Baukeramiken, die die „Großherzogliche Majolika-Manufaktur Karlsruhe" ausstellt. Große, ruhige Flächen, die in milden, gebrochenen Farben schimmern, davor nur leise bewegte Figuren, sanft, fast abwehrend in ihrer ruhigen Gehaltenheit, das ist der Fassadenschmuck des Kunstmesse baues Dülk in der Ritterstraße in Berlin, den im Zusammenarbeiten mit Bruno Paul der Bildhauer Willy Schade geschaffen hat. Mäßigung, Beruhigung hier, gegenüber dem jäh Aufrauschenden der Poelzigschen Arbeiten. — Der neuen Direktion, die seit etwa einem halben Jahre erst in Karlsruhe bemüht ist, aus kleinbürgerlicher Ängstlichkeit heraus zu Qualitätsarbeiten ersten Ranges zu kommen, ist es bereits gelungen, namhafte Künstler an sich zu fesseln. Adelbert Niemeyer hat Vasen, Töpfe, Schreibzeuge entworfen, die in schlichten Formen Rettung vor überladenem Ornamentkitsch suchen. Von Paul Scheurich fallen vor allem vier Wandteller auf, die mit figürlichen Szenen bemalt sind. Zwei Öfen von Fritz August Breuhaus sind besonders schön in ihrer weichen, zarten Farbigkeit. Ein Brunnen und große Reliefs von Josef Wackerle zieren das Vestibül der Kunsthalle. — Aus der frühesten Zeit der Manufaktur sind Originalteller und Kacheln ihrer Gründer Wilhelm Süs und Hans Thoma und Originalarbeiten der Bildhauer K. M. Würtenberger und Wilhelm Link zusammengebracht.

Die besten Leistungen auf dem Gebiet der Majolika sind aber nicht in den Räumen der Karlsruher Manufaktur zu finden, so beachtenswert deren Erzeugnisse auch an sich sind. Man muß sie in einem besonderen Saal suchen, der dem Karlsruher Keramiker Prof. Max Läuger eingeräumt ist. Läuger arbeitet für sich, an keine Manufaktur gebunden, still und unbeachtet, mit einer Zärtlichkeit dem Material gegenüber, die ihn zum Dichter macht. Seine Urnen und Vasen, seine Kacheln und Schalen sind mit unsagbarer Liebe geformt und geziert; die kleinen Figürchen von Seegöttern, die auf Delphinen reiten, von Nixen, die eben aus dem Meere auftauchen, sind überraschend in ihrer staunenden Traurigkeit, ein Volk, das, wie der Meister selbst, weltfern ein verstecktes Dasein führt und wie durch Märchenzauber gebannt ist. Wie Schlinggewächse auf einem schlafenden Waldsee ranken sich die Blattornamente auf seinen Vasen, wie die Strahlen der Abendsonne leuchten die Reflexe der silbrigen Glasur darüber hin. Eine Welt des Fühlens und Erlebens trennt diese Meisterwerke von denen Poelzigs; von Grund aus anders geartet sind sie, aber darum nicht weniger stark und vollendet.

Der 18 Seiten starke Führer durch die Ausstellung enthält vier Beiträge, die ihn für weitere Kreise lesenswert machen. Direktor Dr. Fritz Wichert legt „zur Einführung" die grundsätzlichen Erwägungen klar, die ihn zur Veranstaltung dieser großen Schau geführt haben. Einmal soll — dem didaktischen Charakter der Mannheimer Ausstellungen überhaupt entsprechend — das Publikum angeregt werden, sich an mustergültigen Beispielen über das Material und seine Bedingtheit klar zu werden; es soll sehen lernen. Zum andern aber soll auch der wiederaufstrebenden, kämpfenden Industrie damit gedient werden, die sich mit den Künstlern verbunden hat, um das Bedürfnis nach Qualitätsarbeit befriedigen zu können. — Besonders interessant sind die Ausführungen Poelzigs selbst, der sich an zweiter Stelle in temperamentvoller Weise mit dem gesamten Kunstgewerbe auseinandersetzt: „Die Tradition ist futsch, der Mut ist futsch, die Form ist futsch, die Schönheit ist futsch!" — Dr. Fraenger schreibt „über die Jugend der Keramik". Er führt aus, wie durch das Aufkommen des Porzellans die Majolika immer mehr verdrängt und herabgewürdigt worden ist, bis man seit Beginn des 20. Jahrhunderts wieder ihren künstlerischen und praktischen Wert erkannt hat. Eine kurze Charakteristik der Bestrebungen der Karlsruher Manufaktur gibt diesem Aufsatz die Bedeutung einer Einführung in die Karlsruher Abteilung der Ausstellung. In gleicher Weise würdigt Dr. Hartlaub zum Schluß das Schaffen Max Läugers, des Einsamen, der eine Vase oder Schale für wert hält, Träger persönlichsten Fühlens und Erlebens zu sein.

Der Führer ist durch die Kunsthalle zu beziehen, die Ausstellung soll bis zum September geöffnet bleiben. Str.

Basel

Der Baseler Kunstverein hat nach einer längeren Pause wieder eine kleine Sonderausstellung veranstaltet, die der Malerei des 18. Jahrhunderts gewidmet ist und in deren Mittelpunkt einerseits die Kunst der Lagune, andererseits Paris stehen. Hier sieht man von Guardi zwei sehr typische Bilder und einen etwas derberen Pietro Longhi, zwei charakteristische Gemälde von Giovanni Battista Tiepolo, eine Dornenkrönung und eine Gethsemaneszene, die die

Berliner Galerie Haberstock leihweise zur Verfügung gestellt hat. Aus der gleichen Quelle stammt auch ein malerisch außerordentlich starkes Bildnis von Goya, das Porträt eines Generals, dessen Erwerbung für die Baseler Kunsthalle in der Presse mehrfach angeregt wurde. Die Ausstellung soll bis Mitte August zu sehen sein. n.

Den Haag

Bei Kleykamp findet zur Zeit eine außerordentlich interessante Ausstellung von Toorop statt. Aus seiner frühesten Zeit sehen wir hier eine Grisaille „De Zwervers" (1889) und „De jonge Generatie" (1890). Ferner eine Reihe Porträts von Mr. Westerman, Jhr. Mr. A. F. de Savornin Lohman, Dr. P. C. Boutens, Dr. Alph. Diepenbrock. Endlich seine letzten Werke: De Dood von den Heiligen Aloysius, De Herder, Aanbidding van het Kruis, Pandora, Opstanding und De Berustende. Als Hauptstück hängt mitten im Saal die große Zeichnung De Pelgrim. Toorop, dessen ganz besondere Vorliebe für Symbolik sich bereits in seinen älteren Werken zeigte — man denke nur an De Bruiden — hat sich in späteren Lebensjahren zu dem gerade durch seine ausgeprägte Symbolik so sehr naheliegenden Katholizismus bekehrt. Fast alle seine späteren Werke sind rührend ehrliche Glaubensbekenntnisse einer innerlich tief überzeugten Seele, die sich in einer technisch vollendeten Form ausspricht, aber sie erzeugen bei dem nur künstlerisch eingestellten Betrachter keine große innere und vor allem keine direkte Ergriffenheit. Dafür ist alles zu verstandesgemäß, zu raffiniert ausgedacht. Man muß seine Bilder zuerst enträtseln. De Pelgrim z. B. ist die Darstellung eines Christenmenschen, rechts von ihm ist die Sünde symbolisiert, links die Tugend, ein Mann, der auf seinem Acker beschäftigt ist, über ihm eine Madonna und Engel. Stark wäre das Werk gewesen, wenn Toorop uns den furchtbaren inneren Kampf zwischen Gut und Böse in der Seele eines Menschen hätte miterleben lassen, ohne den symbolischen und literarischen Apparat, womit er es sich jetzt so leicht macht, um seine Intentionen zu interpretieren. t.

Haarlem

Bei der Firma J. H. de Bois sind zur Zeit Radierungen von Constance M. Pott und Jan Daum, Zeichnungen von Chris Lebeau und einige ganz hervorragende Holzschnitte von Hiroshige ausgestellt. Unter den Neuerwerbungen dieser rührigen Kunsthandlung seien erwähnt eine Bronzeskulptur „Maternité" von Georg Minne und zwei Gemälde von Odilon Redon: „Nature morte" und „L'age d'or". b.

Paris

In der Galerie Hebrard an der Rue Royale haben kürzlich die Skulpturen von Degas bei ihrer ersten öffentlichen Ausstellung berechtigtes Aufsehen erregt. Es handelte sich im ganzen um 72 Studien, die zum größten Teil aus den letzten Jahren des Künstlers stammen, als Degas durch körperliches Gebrechen nur noch selten malen konnte. Von den ursprünglich in Wachs modellierten kleinen Modellen hat der Bildhauer Hebrard gute Abgüsse in Bronze gemacht, und von diesen werden je 20 in den Handel kommen. Meist handelt es sich um Einzelfiguren von tanzenden Mädchen, Pferden, Frauen und Jockeis. Einige dieser Stücke sind ja auch in Deutschland durch Reproduktionen schon bekanntgeworden.

Wiesbaden

Im Nassauischen Kunstverein — Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst — ist neue Graphik von Felixmüller zu sehen. Hier fühlt man jenen unbesorgten Witz, der in der Linienführung nicht bloß im Sujet liegt und sich in den „Brüdern am Rhein" zu satirischer Monumentalität steigert. Treffsicherheit der realen Erscheinung; in der Darstellung der Leidenschaft ergreifend. Wolff-Malm, farbig leider zu schwülstig, entwickelt langsam einen großzügigen Stil. Bretz erzielt in seinen Landschaften mit trockner Flächigkeit auf das Stille und Kleine gerichtete Wirkungen. Pauline Kowarzik steht noch ungeklärt im Sturm und Drang der Zeit. Ewald Platte lenkt durch vollendetes Virtuosentum, auf der Grundlage englischer, französischer und japanischer Einflüsse, kleine Delikatessen illustrativen Stils bietend, die Aufmerksamkeit auf sich.

Die Kunsthandlung Banger hat in der Wilhelmstraße, in der Nähe ihrer alten Geschäftsräume, einen Antiquitätensalon eröffnet. ch.

Zürich

In dem verdienstvollen Kunstsalon Bollag sieht man zur Zeit eine Ausstellung französischer Zeichnungen, Aquarelle und Pastelle, unter denen die Arbeiten von André Derain besonders hervorragen. Unter diesen befindet sich ein aquarelliertes Frauenbildnis, das stark an die Primitiven erinnert, ferner ein weiblicher Akt in rotem Mantel auf Grün, der von der starken malerischen Potenz des Künstlers zeugt. Neben Derain sind es die Bilder Picassos, die die Entwicklung dieses eigenwilligen Temperamentes von 1904 an bis zu seinen letzten Stilleben und Akten vielsagend unterstreichen. Von älteren Meistern sind Delacroix, Daumier, Manet,

Cézanne und van Gogh vorzüglich vertreten. Ebenſo treten Signac und Marie Laurencin neben einer überzeugenden Studie von Marc Chagall bedeutſam hervor.

Im kommenden Herbſt veranſtaltet das Züricher Kunſthaus in einem Teil ſeiner Muſeumsſäle eine Ausſtellung ſchweizeriſcher Tafelbilder des 15. und 16. Jahrhunderts aus öffentlichem und privatem Beſitz, in der gleichzeitig auch Werke aus den angrenzenden Kulturkreiſen Burgund, Oberrhein, Süddeutſchland und eine Auswahl von Skulpturen zu ſehen ſein werden. n.

Von Künſtlern und Gelehrten

Zum Direktor des Rijksmuſeums in Amſterdam wurde F. Schmidt-Degener ernannt. Der Betreffende wurde 1881 in Rotterdam geboren, ſtudierte Philoſophie und Archäologie in Paris und Berlin, promovierte anſcheinend nicht, und war zuletzt Direktor des Muſeum Boymans in Rotterdam. Sein Spezialgebiet iſt die holländiſche Malerei des 17. Jahrhunderts. — Dr. W. Andrae, bisher Leiter der deutſchen Ausgrabungen in Aſſur, iſt zum Kuſtos bei den Staatlichen Muſeen in Berlin ernannt worden. — Der bisherige Direktor des Kaiſer-Friedrich-Muſeums in Poſen, Prof. Dr. Ludwig Kämmerer, wurde vom Geſamtvorſtand der Koburger Landesſtiftung zum Nachfolger des langjährigen Leiters der Sammlungen auf der Feſte Koburg, Oberſt a. D. von Loßnitzer, der in den Ruheſtand getreten iſt, gewählt. — Dr. Ernſt Buſchor, der ord. Profeſſor der klaſſiſchen Archäologie an der Univerſität Freiberg i. B., erhielt einen Ruf als Leiter des Deutſchen Archäologiſchen Inſtituts in Athen. — Die Kunſthiſtoriker Dr. Anton Eckardt und Dr. Karl Gröber vom Bayriſchen Landesamt für Denkmalspflege in München wurden zu Konſervatoren ernannt. — Prof. Bernhard Pankok, Stuttgart, der kürzlich einen Ruf an die Berliner Akademie der bildenden Künſte erhielt, wo er u. a. eine Schule für Theatermalerei einrichten ſollte, wird dieſem Ruf nicht Folge leiſten, ſondern auch fernerhin ſeine Kräfte der Stuttgarter Kunſtpflege widmen. — Der Kunſthiſtoriker Dr. Rudolf Oldenbourg iſt am 12. Juni in Badenweiler, wo er von einem ſchweren Lungenleiden Heilung ſuchte, geſtorben. Oldenbourg, ein Neffe Bodes, war zuletzt als Kuſtos am Kaiſer-Friedrich-Muſeum in Berlin tätig und hat ſich vornehmlich auf dem Gebiet der flämiſchen Malerei und ſpeziell der Rubensforſchung einen Namen gemacht. Sein Erſtlingswerk: „Thomas de Keyſers Tätigkeit als Maler, ein Beitrag zur Geſchichte des holländiſchen Porträts", erſchien 1912 im Verlag von Klinkhardt & Biermann. Seither hat Oldenbourg in der Hauptſache nur Einzelbeiträge in den deutſchen kunſtgeſchichtlichen Zeitſchriften veröffentlicht. Der Verſtorbene iſt nur vierunddreißig Jahre alt geworden. — Prof. Fritz Knapp, bisher Extraordinarius an der Univerſität Würzburg, iſt zum ordentlichen Profeſſor für mittlere und neuere Kunſtgeſchichte ernannt worden — Prof. A. E. Brinckmann, Ordinarius für Kunſtgeſchichte an der Univerſität Roſtock, bekannt als Herausgeber des Handbuches für Kunſtwiſſenſchaft und Spezialiſt auf dem Gebiete der Städtebaukunſt, hat einen Ruf auf den Lehrſtuhl der Kölner Univerſität erhalten und wird demſelben Folge leiſten. Damit iſt endlich die Frage des kunſtgeſchichtlichen Ordinariats in Köln, die ſeit langem die Öffentlichkeit beſchäftigte, in einem — wie uns ſcheint — immerhin ſehr erfreulichen Sinne gelöſt worden. — Die philoſophiſche Fakultät der Univerſität Göttingen hat den verdienſtvollen Stifter des gleichnamigen Hildesheimer Muſeums, Wilhelm Pelizäus, in Anerkennung ſeiner hohen Verdienſte um die deutſche Wiſſenſchaft zum Ehrendoktor ernannt. — Als Direktor der Königsberger Akademie wurde Prof. Wilhelm Thiele, der Leiter der Charlottenburger Kunſtgewerbeſchule, berufen.

Verſchiedenes

Auswärtige Vertretungen des „Cicerone"

Zu dem bereits beſtehenden bedeutenden Stab redaktioneller Vertreter unſerer Zeitſchrift im europäiſchen und außereuropäiſchen Auslande haben neuerdings Herr Dr. Ludwig Weber in Buenos Aires, Avenida Leandro Alem 424, für Südamerika, und unſer früherer langjähriger Mitarbeiter, Herr Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92, für Rußland die Vertretung übernommen. Aus der Feder des letztgenannten Herrn veröffentlicht der Cicerone erſtmalig in dem vorliegenden Heft einen authentiſchen Bericht über Muſeen, Sammlungen und Denkmalspflege in Sowjetrußland, dem weitere Artikel folgen ſollen.

Philadelphia

An der hieſigen Univerſität iſt ein Lehrſtuhl zur praktiſchen Ausbildung von Muſeumsleitern gegründet worden, der dem bekannten Experten und Bilderreſtaurator Mr. Carel F. L. de Wild aus New York übertragen worden iſt. Bei der zunehmenden Zahl von Muſeen und Galerien in den Vereinigten Staaten hat ſich eine ſolche

Lehrſtätte als von größter Wichtigkeit herausgeſtellt. Der Lehrkurſus ſoll zwei Jahre dauern und u. a. umfaſſen: Geſchichte, Zuſammenſtellung und Eigenſchaften aller Farben in Öl, Paſtell, Tempera uſw.; Grundierung der Gemälde; Behandlung von Gemälden. Mr. de Wild iſt aus Holland gebürtig und wirkt ſeit 1911 in New York, wo er u. a. für die Frick- und Morgankollektionen tätig war. Er hat ſ. Z. auch im Berliner Reſtaurierungsatelier ſtudiert und war mit Hofſtede de Groot enger verbunden. F.

Rom

Am Geburtstage Roms, am 21. April, iſt mit der Freilegung des Tempels der Fortuna virilis am Platze Bocca della verità begonnen worden. Die Arbeiten leitet perſönlich der Oberinſpektor der Monumente, Antonio Muñoz. L. P.

Neue Bücher und Zeitſchriften

Literatur zur Geſchichte des Barock

Antonio Muñoz, Roma barocca. Milano-Roma, Bestetti & Tuminelli. 1919. 423 S. 8°. L. 100.—.

M. L. Patrizi, Un pittore criminale. Il Caravaggio. Ricostruzione psicologica e la nuova critica d'arte. Recanati, Rinaldo Simboli. 1921. 284 S. und 52 Taf. 8°. L. 46.50.

B. Chimirri-A. Frangipane, Mattia Preti detto il cavalier calabrese. Milano. Alfieri & Lacroix. 1914. 30 S. und 35 Taf. 8°. L. 10.—.

Enzo Petraccone, Luca Giordano. Napoli, Riccardo Riccardi. 1919. XIX und 226 S. 8°. L. 7.—.

Dedalo, Rassegna d'arte. Diretta da Ugo Ojetti. Milano-Roma, Bestetti & Tumminelli. Fasc. I.—VIII. Jahrg. (12 Faszikel) L. 100.—.

In Italien beginnt man ſich neuerdings mehr und mehr mit der Kunſt des Sei- und Settecento zu beſchäftigen. Venturi hat in einer nachahmenswerten Organiſation eine Anzahl von Themen unter ſeine Schüler verteilt, ſo daß ſich neben den hier angekündigten Werken in den Fachzeitſchriften eine ganze Reihe ähnlicher Veröffentlichungen finden und noch weiteres in der nächſten Zeit zu erwarten iſt.

Den Anfang ſoll das in gewiſſem Sinn zuſammenfaſſende Buch von Antonio Muñoz machen. Ein ſtattlicher, ſchön ausgeſtatteter Band, der es ſich zur Aufgabe macht, die Geſchichte der Barockkunſt in Rom von Sixtus V. bis zu den Anfängen Canovas in großen Zügen zu umreißen. Dieſer gewaltige Stoff iſt auf elf große Kapitel verteilt.

Die erſten drei, auch vier, beſchäftigen ſich mit den Anfängen und der gewöhnlich ſogenannten erſten Periode des Barock. Wir lernen die Tätigkeit Sixtus V. und ſeine Bedeutung für die Neuanlage der Stadt kennen: das zweite Kapitel beſpricht das erſte epochemachende Werk der neuen Kunſt die Galleria Farneſe, während das dritte das Pontifikat Pauls V. behandelt, die Baugeſchichte der Faſſade der Peterskirche, ſowie das erſte Auftreten Berninis ſkizziert. Daran iſt ziemlich loſe als viertes Kapitel eine kurzgefaßte und nützliche Zuſammenſtellung der verſchiedenen Kirchen- und Faſſadentypen der geſchilderten Epoche angefügt.

Das fünfte Kapitel, „Il Baldacchino" betitelt, leitet zur Schilderung des eigentlichen Hochbarock über. An die Beſprechung dieſes epochemachenden Werkes werden die Arbeiten der Schule Berninis ſowie der andern ſelbſtändig arbeitenden Meiſter angeſchloſſen. Dieſe Schilderung wird in dem nächſten Kapitel „Apes Urbanae" noch weiter ausgeſponnen. Ein eigener Abſchnitt iſt der originellſten Künſtlerperſönlichkeit dieſer Zeit, Borromini, gewidmet, der faſt zu einer kleinen Monographie ausgeſtaltet, den ſelbſtändigſten und beſten Teil des ganzen Buches darſtellt.

Über die Entwicklung der Malerei in der Carracciſchule orientiert ſehr kurz Kapitel VIII. Kapitel IX und X zeigen die Weiterentwicklung der Baukunſt und Berninis. Das Schlußkapitel iſt der Perſönlichkeit Andrea Pozzos gewidmet und ſucht an dem Beiſpiel dieſes Meiſters das Ausklingen des Barock zu zeigen.

Das iſt in großen Zügen der Inhalt der Darſtellung. Das Werk wendet ſich an weitere Kreiſe und iſt daher populär gehalten. Große kunſtgeſchichtliche Entdeckungen dürfen nicht erwartet werden. Und wenn man auch im einzelnen vieles vermiſſen wird, ſo wird es doch jedem, der ſich mit der Kunſt des barocken Roms beſchäftigen will, eine nützliche Einführung geben, um ſo mehr als es in einem flüſſigen, klaren Stil, der die Lektüre zum Genuß macht, geſchrieben iſt.

Was dem Buch aber ſeinen dauernden Wert gibt, iſt der überaus reiche Schatz von zum Teil ſehr ſeltenen Abbildungen, mit dem es der Verleger in dankenswerter Weiſe ausgeſtattet hat. Um einige Beiſpiele herauszugreifen: Kap. I bildet eine ſtattliche Reihe der nicht gerade häufig reproduzierten Fresken der vatikaniſchen Bibliothek ab, Kap. II bringt mehrere intereſſante Detailaufnahmen der Farneſegalerie. Wichtig ſind in Kap. VI die vielen Details des Palazzo Barberini. Den meiſten Beifall verdienen jedoch die Illuſtrationen zu dem Abſchnitt über Borromini. Die Aufnahmen von San Carlo alle quattro fontane,

vom Oratorium der Philippiner, die Abbildung des Innenraums der schwer zugänglichen Madonna dei sette dolori und des Oratoriums im Collegio de propaganda fide, der Cappella Spada in S. Girolamo della carità verdienen jedenfalls unsern uneingeschränkten Dank.

Unter den Einzelstudien, die hier angezeigt werden sollen, ist das Buch von Patrizi über Caravaggio zweifellos die wichtigste. Vorauszuschicken ist, daß der Verfasser Arzt ist und vom Standpunkt des Psychiaters aus an sein Problem herantritt. Daß dabei die Kunstgeschichte zu kurz kommen muß, ist ohne weiteres klar.

Das Werk teilt sich in zwei Teile. Der erste trägt den Titel „L'indirizzo antropologico (psicofisiologico) nella critica e nella storia dell'arte figurativa" und dient dazu, die Grundsätze des Verfassers in der Kunstbetrachtung darzustellen. Auf ein einleitendes Kapitel folgen acht Abschnitte, die die Bedeutung der einzelnen Sinneswahrnehmungen wie Gehör, Tastgefühl, Geschmack, Geruch usw. für den Maler illustrieren sollen.

Um zu der eigentlichen Studie über Caravaggio vorzudringen, muß man sich durch diese Abhandlung erst durchwinden. Denn wenn sie auch im einzelnen gewiß manche gute Beobachtung enthält, so erschöpft sie sich schließlich doch in Allgemeinheiten, und es nützt wenig, an die Legenden von dem Sehfehler Grecos, oder dem alten Michelangelo, der blind den Torso des Belvedère betastet haben soll, lange Betrachtungen gesponnen zu sehen, die ein positiv förderndes Ergebnis jedenfalls nicht bringen.

Das zweite Buch, das die eigentliche Biographie Caravaggios enthält, teilt sich in sieben Kapitel. Das erste beschäftigt sich mit den Quellen und druckt die Viten Belloris und Mancinis ohne Kommentar ab, beides ziemlich überflüssig, da Bellori eine der am leichtesten zugänglichen Quellen und die Vita Mancinis längst durch Lionello Venturi veröffentlicht worden ist. Kap. II gibt sein „Curriculum criminale", ganz übersichtliche Regesten, die aber bis auf ein neues Dokument völlig auf den Forschungen Bertolottis beruhen. Die eigentliche Arbeit des Autors beginnt mit dem „Bozzetto psicologico", den das dritte Kapitel bringt. Er versucht hier eine Parallele zwischen der Persönlichkeit des Meisters, wie ihn die Überlieferung schildert, und seinen Werken zu ziehen. Die weiteren Abschnitte, die auf diese mehr allgemein orientierenden Bemerkungen folgen, wiederholen das Schema des ersten Buches. Die Bedeutung der Sinneswahrnehmung für den bildenden Künstler wird jetzt an dem konkreten Beispiel Caravaggios erörtert, dabei z. B. die in seinen Bildern vorkommenden Farben prozentual berechnet, aber alles Aufstellungen, die wie eine Skizze mit der Zusammenstellung der hauptsächlich vom Künstler verwandten Bewegungsmotive völlig in der Luft schweben, da mindestens die Hälfte der hier als Caravaggio angesehenen Bilder sicher nicht von ihm herrühren.

Es dürfte überhaupt unmöglich sein, vom Standpunkt des Historikers aus das Buch zu bewerten, die Gesichtspunkte Patrizis sind von dem des Fachmanns zu weit entfernt, als daß sich eine Verständigung anbahnen ließe. Für uns Historiker bleibt eben eine eingehende Monographie über Caravaggio, die einmal genau alle Archive nach Urkunden durchforschte (daß hier noch etwas zu erreichen ist, wird ein demnächst in „Arte" erscheinender Aufsatz von Mauceri zeigen), auf Grund der so gesicherten und ev. datierten Werke das in den vielen Museen verstreute Material sichtete und so die Gestalt Caravaggios von dem Sammelbegriff, den sie heute darstellt, zum Individuum machte, nach wie vor ein Pium De sideratum.

Wie der Verfasser bei Neuzuschreibungen selbst verfährt, kann der Appendice I. zeigen, der eine in der Kapuzinerkirche zu Recanati befindliche Ruhe auf der Flucht behandelt. Denn bei der Zuschreibung dieses Bildes an Caravaggio wird durchaus nicht nach den in dem Buch ausgeführten Grundsätzen gehandelt, vielmehr ganz im Sinn der zünftigen Kunsthistoriker mit Stilvergleichungen und Heranziehung der Quellen, besonders Mancinis, gearbeitet, wenn auch die Attribution kühn und fragwürdig erscheint. Die beigegebene Abbildung allerdings erlaubt kein Urteil.

Appendix II., eine Abhandlung über den Geniebegriff, hat mit dem Thema des Buches nichts mehr zu tun.

Wofür wir aber dankbar sein müssen, ist das reiche Abbildungsmaterial auf 54 Tafeln, das dem Buch beigegeben ist. Wenn die Klischees im allgemeinen auch sehr schlecht sind — die bunten Tafeln sind überhaupt Geschmacklosigkeiten — so ist hier doch zum erstenmal das ganze schwer zugängliche Material der Bilder in Neapel, Palermo, Syrakus, Messina und Malta vereinigt, andrerseits fehlen aber wieder Abbildungen der Tafeln in S. Luigi dei Francesi. Eine günstige Vorstellung von der „nuova critica d'arte" dieses Arztes erhalten wir allerdings bei der Durchsicht der Abbildungen gerade nicht. Alles, was in den Sammlungen gemeiniglich als Caravaggio geht, also die heterogensten Künstlererscheinungen, sind hier in seltener Eintracht vereinigt worden.

Zum Abschluß möchten wir noch auf zwei

Veröffentlichungen hinweisen, die für die Geschichte der Malerei Neapels von Wichtigkeit sind. Über die kleine, schon 1914 erschienene Monographie über Preti kann ich mich kurz fassen. Es ist eine Gelegenheitspublikation aus Anlaß der 300jährigen Wiederkehr des Geburtstages des Künstlers. Sie setzt sich aus zwei Bestandteilen, einer Festrede Chimirris, die ohne besondere Bedeutung ist, und der eigentlichen Biographie von Frangipane, zusammen. Dieser Lebensabriß orientiert aber in recht prägnanter Weise, zum Teil unter Benutzung bisher unbekannten Quellenmaterials, über alles biographisch Wichtige. Das Bemerkenswerteste ist aber auch hier wieder die reiche Beigabe von Illustrationen, die in leidlichen Lichtdrucken eine Menge bisher nur schwer zugänglicher Bilder erst wirklich bekannt macht.

Die Arbeit Petraccones über Luca Giordano ist als Preisschrift der Accademia Pontoniana in Neapel entstanden. Sie teilt sich in drei Teile, von denen der erste eine gute Auseinandersetzung über die verschiedenen Quellen zur Biographie des Meisters bildet, die Daten der Vita übersichtlich entwickelt und über die Chronologie der Hauptwerke informiert. Mit der eigentlichen künstlerischen Entwicklung Giordanos befaßt sich das zweite Kapitel („Opera di Luca Giordano"). Der Verfasser gibt hier ein Bild von dem Stand der Malerei in Neapel zur Zeit Lucas und sucht seine Bedeutung für die Entwicklung der Schule zu umreißen. Leider führt aber diese Art der Darstellung zu häufigen Wiederholungen mit den Ausführungen des ersten Abschnitts. Der dritte Teil („Valore storico e lirico dell'arte di Luca Giordano") gibt nicht eigentlich das, was der Titel verspricht: er teilt sich vielmehr in drei getrennte Kapitel, die die Zeichnungen, Porträts und die sogenannten „Fälschungen" Giordanos behandeln. Die eigentliche geschichtliche Würdigung des Malers nimmt nur ganz geringen Raum ein.

Von den beiden Anhängen gibt der erste („Per un catalogo delle opere di L. G.") nur Verweise auf die geläufigen Galeriekataloge, auch der zweite („Cenni di bibliografia giordanesca") ist nicht wesentlich reicher.

Das Buch will mehr eine Skizze als eine erschöpfende Biographie des großen Seicentisten geben. Um das gewaltige Oeuvre zu sichten, wären eben jahrelange Studien notwendig gewesen; auch selbständige archivalische Forschungen scheint der Verfasser nicht gemacht zu haben. Doch bleibt es immerhin ein Verdienst, wenigstens die Hauptwerke chronologisch festgelegt und sie in ihrer Bedeutung nicht bloß für die Entwicklung des Künstlers, sondern der neapolitaner Malerei des Seicento überhaupt, besser und klarer als es bisher geschehen ist, gewürdigt zu haben. Illustrationen sind leider nur in sehr geringer Anzahl beigegeben.

Im Anschluß an diese beiden Publikationen sei noch kurz bemerkt, daß nach langer Pause die Zeitschrift „Napoli nobilissima" als „Nuova serie, Vol. I." wieder erscheint. Vielleicht bietet sich Gelegenheit, über den reichen Inhalt dieses Bandes später einmal zu berichten.

Als wichtigste Neuerscheinung auf dem Gebiet der Zeitschriftenliteratur ist der bei Bestetti & Tuminelli erscheinende „Dedalo" anzusehen, von dem bisher acht Faszikel vorliegen. Er bietet, ähnlich wie „Rassegna d'arte", gleichmäßig Forschungen über alte und moderne Kunst. Druck, Abbildungen, Tafeln, kurz die ganze Ausstattung darf als mustergültig bezeichnet werden. Dabei wendet er sich mehr an weitere Kreise und verzichtet auf jeden gelehrten Apparat zu den einzelnen Abhandlungen. Die literarischen Beiträge stehen natürlich auf sehr verschiedenem Niveau. Unter den Aufsätzen, die für die Geschichte des Barock in Frage kommen, erscheint die Studie Marangonis über Guercino besonders wichtig, sie dürfte für die weitere Guercinoforschung in der Tat grundlegend sein. („Il vero Guercino", Fasz. I. II.) Auch das Referat desselben Verfassers über die Bestände der Galerie Corsini in Florenz an Bildern aus dem Seicento verdient hervorgehoben zu werden. Muñoz hat einen Aufsatz über die Porträtbüsten Algardis mit ausgezeichneten Abbildungen beigesteuert. Schließlich wäre noch eine längere Abhandlung von Mario Tinti zu nennen, die sich mit der Persönlichkeit Bronzinos beschäftigt. So zeigt auch ein flüchtiger Blick in diese neue Zeitschrift, wie die Kunst des ausgehenden Cinquecento und des eigentlichen Seicento in Italien bei der jüngeren Generation der Kunsthistoriker ein stets sich steigerndes Interesse findet. Ludwig Schudt.

Kunstzeitschriften

Der Ararat

hat kürzlich in dem um die Pflege der jungen Kunst höchst verdienstvollen Goltz-Verlag seinen zweiten Jahrgang eröffnet. Die Zeitschrift, die an ihrem ursprünglichen Programm, die neue Kunstbewegung von hoher Warte aus zu überschauen, weiter festhält, hat hinsichtlich des Umfanges und der bildlichen Ausstattung ihr Gesicht bedeutend verändert. Sie repräsentiert sich jetzt als stattliches Kunstorgan und die ersten vier bisher erschienenen Hefte belegen die Tatsache, daß diese Zeitschrift zu einem lebendigen Forum

für die europäische Kunstbewegung geworden ist. Was sie außer den reinen Kunstartikeln noch an Glossen und Notizen zur neuen Kunst verarbeitet, weist auf ein zielbewußtes, aktivistisches Programm hin, das sich im einzelnen in höchst amüsanter und geistvoller Form realisiert. Das erste Heft des neuen Jahrgangs ist dem Flamen Frans Masereel und dem Merzdichter und Maler Kurt Schwitters gewidmet. Die bereits in den letzten Heften des ersten Jahrgangs begonnene Rundfrage „Die neue Kunst und die deutschen Städte" wird mit Beiträgen über Karlsruhe, Mannheim, München, Stuttgart und Wien fortgesetzt und es erhellt aus diesen Aufsätzen leider, daß die junge Kunst überall noch schwer um ihr Dasein kämpft und die breite Masse des sogenannten gebildeten Publikums den Dingen fast ausnahmslos noch mit geradezu erschreckender Hilflosigkeit gegenübersteht. Erwähnung verdient unter den Notizen der kurze Artikel über den Pariser Herbstsalon, ferner ein Beitrag „Zur Geschichte der neuen Kunstbewegung in Italien", während die Rubrik „Bücher und Zeitschriften" ihrerseits eine europäische Orientierung versucht. Neben anderen Artikeln, die zu den Zeitfragen Stellung nehmen, sei vor allem auf den ausgezeichneten Beitrag des Herausgebers hingewiesen, der die Krisis des deutschen Buches beleuchtet. Das stattliche Heft enthält zahlreiche Abbildungen nach Werken von Kisling, Georg Kars, Kurt Kroner, Masereel und Kurt Schwitters. — Heft 2 des Ararat ist dem Werke Alfred Kubins gewidmet, das kürzlich in der Galerie „Neue Kunst" eine Sonderausstellung erfuhr, und bringt ausschließlich Reproduktionen dieses eigenartigen Künstlers neben einigen charakteristischen Proben seiner literarischen Tätigkeit, die von anderer Seite aus den Weg zu der traumhaft mystischen Vorstellungswelt Kubins öffnen. — Heft 3 gibt illustrativ eine Übersicht über das Werk des Münchner Plastikers Edwin Scharff. Es bringt außerdem einleitend eine ausführliche Würdigung der ersten internationalen Ausstellung in Genf, bei der die Leistungen der einzelnen Länder gegeneinander abgewogen werden, wodurch der Leser einen anschaulichen Querschnitt durch das neue Kunstschaffen in Europa erhält. Außerdem enthält das Heft wertvolle Berichte aus Frankreich, einen Beitrag von F. Markus Huebner über einen neuen Museumsbau Berlages für den Haag, Nachrichten aus Ungarn und der Tschechoslowakei, vorzügliche Glossen von Helmud Kolle zu Paul Klee und eine andere unter dem Titel „Hausensteinlegende oder Sprüche und Widersprüche", die die Wandelbarkeit dieses Kritikers, der kürzlich einen neuen „Fall" Hodler provozierte, in seltsamem Licht erscheinen läßt. Dazu eine Anzahl interessanter Bücherbesprechungen und den Schlußartikel des Herausgebers über die Krisis des deutschen Buchs. Die Leitung dieser im ganzen ebenso verdienstvollen wie vielseitig anregenden Zeitschrift liegt nach wie vor in den Händen von Dr. Leopold Zahn.

Der Genius

Der dritte Band der Zeitschrift „Genius" (erstes Buch 1920), Verlag Kurt Wolff-München, erfreut wieder durch die unübertrefflich buchtechnische Aufmachung und Lebendigkeit des Inhalts.

Der einleitende Artikel von Carl Georg Heise, „Das Museum", polemisiert gegen die uns schon Gewohnheit gewordene Einbeziehung moderner, lebendiger Kunst in die abgeschlossene Sphäre der Museen. Die Kunst des Tages solle das lebendige Leben befruchten, Fabrik, Rathaus, Kirche und Volkshaus erfüllen. Das Museum gehöre den Toten, der Kunst, die als abgeschlossener, teuerer Besitz aller Geschlechter künftigen Geschlechtern zu überliefern sei — eine Ansicht, die zu Erwiderungen anderer, maßgebender Persönlichkeiten führen dürfte. Ein kunstkritischer Essay von Karl With gibt eine durch reiches Illustrationsmaterial gestützte Studie über „Tierdarstellungen in Asien". Gosebruch bringt eine von Wärme erfüllte Würdigung Schmidt-Rottluffs, Hausenstein behandelt das Triptychon der drei Reiter von Hans von Marées aus der Münchner Staatsgalerie in pompvoller Diktion, Valentiner spricht über Alterswerke Rembrandts, van de Velde entbreitet einen schwungvoll geschriebenen Artikel über Frans Masereel, Hans Tietze erzählt von der Malerei Jungösterreichs, Hartlaub schließlich von der seltsamen Erscheinung des schwedischen Zeichners Josephsohn.

Als literarische Beiträge von erlesenstem Reiz fanden wir die von Eberlein eingeleiteten Fragmente aus nachgelassenen Papieren des Malers Caspar David Friedrich und die lustigen, skeptischen und melancholisch weisen Geschichten des kleinen Peter von Anatole France.

In gebundener Dichtung bringt der Band Momberts „Tanz mit der Blüte des Chaos" und die „Hymnen" von Henriette Roland-Holst, ferner ein Schauspiel von Alfred Brust, „Die Schlacht der Heilande", das übergroße Ideen mit schwacher, dichterischer Kraft zu bewältigen versucht. Waldemar Bonsels „Tod" erreicht bei aller Reinheit der Konzeption wohl feierlichen Klang, aber keine lebendige Gestaltung.

Sascha Schwabacher.

Der Sturm

Diese von Herwarth Walden geleitete Zeitschrift hat ebenfalls ihr äußeres Gesicht nicht unwesentlich verändert und erscheint neuerdings als illustrierte Monatsschrift, zugleich als Kampforgan für die Ziele des Sturms und der von ihm als wesentlich erkannten Künstler. Gegenüber diesem geistvollen und stets amüsanten Organ darf man kritisch feststellen, daß hier in der Einseitigkeit des Standpunktes der besondere Reiz des Unternehmens liegt, das mit herzerfrischender Rücksichtslosigkeit ebensosehr gegen den literarischen Spießer wie den morbiden Kunstkritiker ankämpft. Während Herward Walden in den ersten Heften des neuen Jahrgangs auf breiter Grundlage eine Kritik der vorexpressionistischen Dichtung unternimmt, setzt Rudolf Blümner seine Polemik gegen Paul Westheim fort, die den bezeichneten Untertitel trägt „Der Sturm und der deutsche Journalismus". Jedes Heft enthält mehrere Schwarzweiß-Reproduktionen und einen Vierfarbendruck. So bringen die ersten Nummern des neuen Jahrgangs Wiedergaben von Iwan Puni, Jan Metzinger, Archipenko, Louis Marcoussis, Tour Donas, Lothar Schreyer und Kurt Schwitters. B.

Der Pelikan

Diese kleine, durch vorzüglichen Inhalt ausgezeichnete Zeitschrift, die die Farbenfabrik von Günther Wagner in Hannover in zwangloser Folge herausgibt, vereinigt in ihrem kürzlich erschienenen 11. Heft einige Beiträge, die auch unsere Leser interessieren dürften. Grundsätzlich wichtig ist das, was Adolf Hölzel-Stuttgart über die „Schule des Künstlers im Sinne der modernen Kunsterziehung" zu sagen hat. Sehr bemerkenswert ferner jene Entwicklung, die sich Friedrich Baumann-Hildesheim von der Arbeitsschule zur Volkskunst denkt. (Auch hier fehlt es nicht an praktischen Vorschlägen.) Ein dritter Beitrag aus der Feder von W. v. Debschitz-Bernau behandelt die Volkskunst im Orient und ihre Lehren für uns, der mit der Forderung schließt, daß die orientalische Volkskunst als Ausdruck des gesamten Volkes vorbildlich für die Kunsterneuerung unserer eigenen Nation sein soll. Dem Heft liegt außerdem eine Reproduktion nach einer Hölzelschen Handzeichnung bei. (Preis der Nummer M. 3.—.)

Städel-Jahrbuch 1921

Der erste Band des bereits an dieser Stelle angekündigten neuen Zeitschriftenunternehmens ist kürzlich in der Frankfurter Verlags-Anstalt A.-G. erschienen. Er umfaßt 27 Bogen Text und 260 Abbildungen. (Preis geheftet M. 170.—, in Halbleder M. 200.—.) Das Jahrbuch wird herausgegeben von Georg Swarzenski und Alfred Wolters. Es lag ursprünglich im Programm der Zeitschrift, speziell solche Dinge wissenschaftlich zu erschließen, die mit den öffentlichen nnd privaten Sammlungen Frankfurts und der Kunstgeschichte des Mittelrheins in engster Berührung stehen und in der Tat sind einige der Beiträge des ersten Bandes wohl aus diesem Gesichtspunkt heraus entstanden. Im ganzen aber ist doch — wie es scheint — das Programm ähnlich weit gezogen wie bei den übrigen deutschen kunstwissenschaftlichen Zeitschriften. So berichtet Dr. Karl With über die chinesischen Plastiken, die sich neuerdings im Besitz der Frankfurter Städtischen Galerie befinden. Unter dem Titel „Die Aussendung des Triptolemos" bespricht der Frankfurter Archäologe Hans Schrader eine künstlerisch bedeutsame Statuengruppe aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr., deren Gesamtheit er zu rekonstruieren versucht. Rosy Kahn veröffentlicht einige jener prachtvollen hochromanischen Handschriften aus dem Kloster Weingarten in Schwaben. Architekturgeschichtliches hat Rudolf Kautzsch beigesteuert, der sich mit dem Dom zu Speyer befaßt und nachweist, daß die letzte Umgestaltung dieses Bauwerkes auf Heinrich IV. zurückgeht und damit weniger abhängig von französischen Vorbildern ist, als man bisher annahm. Ausgezeichnet ist der Beitrag von Heinrich Weizsäcker, der in knappster Form die Ergebnisse seiner langjährigen Forschungen über Elsheimer veröffenlicht, ausgehend von einem neuen Bilde dieses Malers im Städelschen Institut. Im gewissen Sinn eine Überraschung für die Kunstforschung sind die von Edmund Schilling veröffentlichten unbekannten Dürer-Zeichnungen. Grundlegend für ein großes Gebiet deutscher Bildhauerkunst ist der von Georg Swarzenski verfaßte Beitrag über deutsche Alabasterplastik des 15. Jahrhunderts, in dem er — ausgehend von der ihm vor Jahren bekanntlich geglückten Erwerbung des Altars aus Rimini — als Resultat seiner ausgedehnten Forschungen ein Inventar aller bekannt gewordenen Arbeiten ähnlicher Art zusammenstellt und deren kunstgeschichtliche Gruppierung, unterstützt von 142 Abbildungen (meist kleinsten Formats) versucht. Weitere Beiträge sind zu nennen von Otto Schmitt, der eine von der Frankfurter Galerie neuerworbene Steinfigur des 13. Jahrhunderts — offenbar eine Arbeit aus der Nähe des großen Bamberger Meisters — bespricht und ein Aufsatz von Alfred Wolters, der einen unbekannten deutschen Maler, der dem Kreis der

Deutsch-Römer angehört, namens August Lucas, in die Kunstgeschichte einführt. — Der vorliegende Band gibt also einen ausgezeichneten Überblick über die Ziele dieses neuen kunstgeschichtlichen Jahrbuchs, das später nicht nur einmal als geschlossener Jahresband, sondern als Folge von periodischen Heften erscheinen soll. n.

L'Arte 1920

Auch diese von Venturi geleitete Zeitschrift hat die Kriegsjahre gut überstanden. Eine Übersicht über die wichtigsten Beiträge des letzten Jahrgangs überzeugt von der Bedeutung dieses für die italienische Kunstforschung ungemein wertvollen Organs. Aus den einzelnen Heften seien folgende Artikel besonders hervorgehoben:

Nr. 1. Giuseppe Fiocco: Jacopo Ripanda. Dieser um 1480 Bolognese kam um 1510 nach Rom und hat dort im Capitol die beiden Säle di belle puniche und Fasti consolari antichi gemalt, die früher Benedetto Bonfigli (!) und Peruzzi zugeschrieben wurden. Außerdem gibt es von ihm ein Fresko in Sa Maria del popolo, ein Triptychon in Neapel und vor allem die 14 Blätter des Liller Skizzenbuchs, die früher Francia zugeschrieben wurden. Diese Zeichnungen lehnen sich an Marc Anton, Pinturricchio, Signorelli, Genga u. a. an, sind aber Vorzeichnungen zu größeren Wandkompositionen. Jacopo Ripanda ist einer jener römischen Maler, die die alten Cassoni-Darstellungen und -Stoffe zu Wandfresken erweitern, nach Raffaels Vorgang in der Farnesina.

Nr. 2. Maria Krasceninnikova unterzieht die neue Publikation des Valardi-Codex im Louvre einer langatmigen Besprechung und setzt dabei Zoege v. Manteuffels Arbeit fort; Wickhoffs wichtiger Aufsatz über die Malereien des alten Dogenpalastes ist nicht benutzt.

Nr. 3. Lucia Zopresti über Pasquale Cati und Jesi, einen Schüler des Cavaliere d'Arpino und Genosse Marcello Venustis; Fresken in Trastevere und S. Lorenzo in Panisperna.

Nr. 4. Lionello Venturi publiziert ein männliches Porträt Grecos in der Sammlung Lazzaroni-Paris, P. d'Ancona eine flämische Redaktion der Leonardoschen Leda im Florentiner Privatbesitz.

Nr. 5. Ein lebhafter Streit über die Neapler Malerschule des Seicento, speziell über Bernardo Cavallino, hat eine Reihe monographischer Aufsätze veranlaßt; so Lina Montalto: Mattia Preti in Neapel 1656—60, Ettore Sestieri über Cavallino selbst und seinen Zusammenhang mit Artemisia Gentileschi und Mass. Stanzioni. Diese Aufsätze sind aber stark isoliert und setzen die Diskussion nicht in den Zusammenhang der gesamten Barockmalerei.

Nr. 10. Ein anderes Lieblingsgebiet für Neuentdeckungen ist jetzt Sardinien, dessen Kunst ja den katalonischen und dadurch auch flämischen Einfluß stark erfahren hat. Enrico Brunelli und Carlo Arca schreiben über diese Anconen.

Nr. 11. Die Miniaturen der Acerba des Cecco d'Ascoli in der Hamilton-Sammlung des Berliner Kupferstichkabinetts werden von P. d'Ancona der frühen Lombardenschule des 15. Jahrhunderts zugewiesen, also in die Nähe des Giovannino de'Grassi.

Nr. 12. Venturi selbst läßt sich in dem Jahrgang nur spärlich vernehmen. Er publiziert eine sehr originelle Knabenbüste in Aix, die nicht als „Nerone fanciullo", sondern als Francesco Laurana anzusprechen ist; seltsamerweise fehlt bei dieser Büste der Sockel, so daß sie also ebenso wie die bekannten Masken einem Torso eingesetzt werden sollte; ferner veröffentlicht er ein schönes Jugendwerk Caravaggios in — Basel, das dort im Zimmer der Direktion versteckt hängt, einen jugendlichen Täufer. Endlich glaubt er in einer Statue außen am Dom in Lucca ein Werk Jacopo della Quercias aus der Zeit des Ilaria-Denkmals zu erkennen.

Nr. 13. O. Giglioli erweist das Porträt Sebastianos del Piombo Pitti Nr. 409 als das des Bacio Valori.

Nr. 14. Ein schöner Artikel Giangiorgio Zorzis über Valerio Belli Vicentino behandelt vor allem das Reliquienkreuz im Vatikan, den Cofanetto in den Uffizien und das Kreuz im S. Kensington-Museum; alle drei Arbeiten sind für Papst Clemens VII. gemacht.

Nr. 15. Mary Pittaluga publiziert zwei Tintorettos in Alzano bei Bergamo, die bei der großen Gemäldeflucht aus Norditalien zum Vorschein gekommen sind. Die Kriegsmobilisierung scheint überhaupt manches Gute gebracht zu haben; Venedigs Pinakothek, der Assunta Tizians beraubt, wird einen ganz neuen Aspekt bieten, Paduas museo civico wird neu aufgestellt und die Neuordnung der Uffizien ist schließlich auch ein Geschenk des Krieges, und zwar ein sehr großes. Paul Schubring.

Hermann Schmitz, Die Gotik im deutschen Kunst- und Geistesleben. Mit 110 Abbildungen. Berlin 1921. Verlag für Kunstwissenschaft.

Der Titel dieses Buches sagt nicht ganz das, was er eigentlich verdeutlichen will. Der erste Teil nämlich behandelt die Gotik in Deutschland von ihren Anfängen bis zum Erlöschen im

Barock, der zweite Teil dagegen das Wiedererwachen der Gotik im 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Schmitz versteht unter Gotik vornehmlich jenen Stil, der einem am augenfälligsten in der Architektur begegnet, und so versucht er vor allem, Entwicklung und Wesenheit deutscher gotischer Baukunst zunächst im Gegensatz zur Antike klarzulegen. Für ein populäres Buch stört oft die Fülle des hier ausgebreiteten Tatsachenmaterials, das nur zu einem geringen Teil von bildlichen Wiedergaben unterstützt wird, während die Arbeit, wissenschaftlich gewertet, im anderen Sinne zu sehr an der Oberfläche haftet. Die gotische Welt als geistig künstlerischer Gesamtkomplex scheint mir trotz des einen Kapitels unter dem Titel „Gotik, Scholastik und Mystik" und trotz der knappen Abschnitte, die sich mit Köpfen und Menschen der deutschen Gotik — mit der gotischen Tier- und Pflanzenwelt befassen, keineswegs so im Großen erfaßt zu sein wie es das Thema dieses Buches voraussetzt, das in Einzelheiten zu viel, im Ganzen an künstlerischem Formungswillen viel zu wenig gibt. Bei all dem Dankenswerten, das dies Werk eines außerordentlich belesenen Verfassers sonst auch enthält und bei aller Anerkennung der guten Absicht, aus der heraus das Buch entstand, ist es weder im populären noch wissenschaftlichen Sinne die Arbeit über deutsche Gotik, die uns seit langem fehlt und die nur ein Mann schreiben kann, dem neben der Fülle universalen Wissens auch jener schöpferische Geist eigen ist, der Vergangenheit im Sinne eines Kunstwerks zu gestalten vermag. So interessant es auch für manchen Kunstgelehrten sein mag, sich von Schmitz über die gotische Linie im Louisseize-Stil, über englische Neugotik und deutsche Frühromantik belehren zu lassen (Dinge, die eigentlich jeder kennt), so wenig bedeutet dies für das Buch im Ganzen, das ich nicht anders als einen Versuch mit untauglichen Mitteln bewerten kann. Ich habe den Eindruck (sehr im Gegensatz zu anderen Werken des verdienten Autors), als sei dies Werk ein wenig rasch entstanden, denn es fehlt die Tiefe des Erlebens — aber auch die Fülle, aus der heraus ein schöpferischer Mensch — mag er auch Mann der Wissenschaft sein — ein so wundervolles Thema zutiefst zu fassen verstünde. B.

Müller-Wulkow, Aufbau — Architektur! Tribüne der Kunst und Zeit. Erich Reiß-Verlag.

Während in den letzten Jahren durch zahllose Schriften für die Malerei unserer Tage geworben und wertvolle Aufklärungsarbeit geleistet wurde, stand die Architektur ganz abseits an der äußersten Peripherie der öffentlichen Diskussion, ja, wurde kaum noch als Kunst gewertet. Gewiß hat es tiefere geistesgeschichtliche Gründe, daß das Verständnis für baukünstlerische Fragen allgemein so gering war (man kam von der malerischen Sehweise des Impressionismus her) sicherlich aber hat auch die Architektur selbst Schuld daran, daß das Volk die Fühlung mit ihr verlor, denn die scheußlichen Steinwüsten unserer Großstädte, die von Großmannssucht unerträglich aufgeblasenen Leistungen der Gründerjahre, die zahllosen Entgleisungen einer schwung- und gefühllosen Regierungsarchitektur, die in übler Nachahmung früherer Stile schwelgte, waren nicht dazu angetan, in der Allgemeinheit für den Gedanken zu werben, daß die Baukunst die schöpferische Tat eines Künstlers sei. Hier Wandel zu schaffen und „dem baukünstlerischen Schaffen wieder eine öffentliche Meinung zu konstituieren", ist der Sinn der vorliegenden Schrift.

Müller-Wulkow hat das lebendigste Gefühl für alle Probleme zeitgenössischer Baukunst. Sein Buch — flüssig geschrieben, temperamentvoll in der Auffassung, voll werbender Kraft und Begeisterung — ist für den großen Kreis derer bestimmt, die keine trockene wissenschaftliche Untersuchung, sondern eine Einführung in das Wesen des Baukünstlerischen suchen. Sie werden hier schnell an die Grundbegriffe der Architektur herangeführt. Ohne überflüssiges Gerede, ohne viele Umschweife und Nuancierungen werden die allgemeinsten Forderungen, die man an echte Architektur zu stellen hat, dargelegt. Unbarmherzige Konstatierungen wie diese: „Lägen die Bauten des vorigen Jahrhunderts schon in Trümmer, es verlohnte sich nicht in Klagen darüber auszubrechen," mögen in dieser scharfen, vorbehaltlosen Formulierung da und dort Widerspruch erregen, besonders wenn man an einzelne baukünstlerische Leistungen vom Anfang des 19. Jahrhunderts denkt, auch einer so radikalen Ablehnung der Renaissancearchitektur mag man gewichtige Gründe entgegenhalten können — aber diese kühnen, mit Vorbedacht zu größter Schärfe geschliffenen Thesen fordern zu neuer Einstellung, zu neuem Durchdenken der Probleme heraus und wirken dadurch klärend und anregend. Diesen entschiedenen Verneinungen aller materialistischen, irgendwie machtpolitisch orientierten Epochen wird der bejahende Glaube an eine geistige und damit auch baukünstlerische Zukunft entgegengestellt. In den Werken Tessenows und Bernoullys, in den Bauten von Behrens, Wagner und Olbricht, vor allem aber in der genialen Künstlerschaft Poelzigs und dem schwärmerischen

Idealismus Tauts sieht der Verfasser die Anfänge einer neuen Gesinnung, eines neuen Aufschwungs.

Im Verlauf der Untersuchung fällt manch treffendes Wort über das Wesen der Architektur und ihr Verhältnis zur Allgemeinheit. Und hier rühren wir an den Angelpunkt des Buches: Die Allgemeinheit muß wieder ein lebendiges Verhältnis zum baukünstlerischen Schaffen der Zeit gewinnen, muß wieder aus tiefstem Innern Anteil nehmen an den Aufgaben und Lösungen, um die die neue Architektur bemüht ist. Eindringlich wendet sich Müller-Wulkow an das Publikum, wenn er ausruft: „Auch der genialste Baumeister kann für eine indifferente Menschheit nichts Überragendes schaffen. Sie stellt ihm, äußerlich gesagt, nicht die kongenialen Aufgaben, sie bietet ihm, innerlich ausgedeutet, nicht die Reibungsfläche, nicht den Gegenpol dar, woran sich der Funke einer genialen Idee zu entzünden vermöchte. Zu solcher Zeit könnte das Genie nur Gedanken zum Himmel türmen. Dies bleibt unabwendbar: Jede Generation erhält die Bauwerke, die sie verdient ... An den Bauwerken werdet ihr die Zeiten erkennen ..."

Ernsteste Mahnung an alle Menschen mit Herz und Hirn! Für alle dumpf dahindämmernden Zeitgenossen ein aufrüttelnder Weckruf, der nicht ohne Widerhall verklingen darf!

Paul Erich Küppers.

W. v. Seidlitz, Die Kunst in Dresden. Kommissionsverlag der Buchdruckerei der Wilh. u. Bertha von Baensch Stiftung.

„Die Kunst in Dresden" ist der bescheidene Titel für ein umfangreiches Werk, das W. v. Seidlitz in zwei Bänden zu je drei Büchern erscheinen läßt, von denen die beiden ersten Bücher, versehen mit reichem Abbildungsmaterial, vorliegen.

In weit ausgreifender Weise behandelt der Verfasser Vorgeschichte, politische Geschichte, Reformation und Renaissance, Wirtschaftsleben und Kunst. Ein fesselndes Bild der gesamten Geschichte und Kultur der sächsischen Lande seit der Spätgotik bis zur beginnenden Renaissance zur Zeit der Herzöge Albrecht, Georg und Heinrich wird in knapper Form vor uns entrollt. Wichtige Zweige des sächsischen Wirtschaftslebens, wie Bergbau und Münzwesen, finden eingehende Berücksichtigung.

Im zweiten Buch bespricht der Verfasser die kriegerischen Jahre während der Regierung des Herzogs späteren Kurfürsten Moritz, in die der Schmalkaldische Krieg und die Kämpfe für und wider Karl V. innerhalb Deutschlands fallen, und die Regierung des Kurfürsten August („Vater Augusts"), Bruder von Moritz, seine Auseinandersetzung mit den Ernestinern, Bemühung um Hebung des wirtschaftlichen Wohlstands und der Kunst. Wieviel nicht nur die Stadt Dresden sondern das ganze sächsische Land seinen Fürsten verdankt, geht aus den reichen künstlerischen und kunstgewerblichen Schätzen hervor, die noch jetzt die Sammlungen innerhalb und außerhalb Dresdens füllen.

Die zahlreichen Abbildungen beschränken sich fast ausschließlich auf Wiedergabe kunstgewerblicher Erzeugnisse. Man vermißt Bildnisse der im Text behandelten Fürsten, die wohl unschwer zu beschaffen gewesen wären, auch würden Karten und Pläne der besprochenen Bauten den reichhaltigen Inhalt aufs glücklichste ergänzt haben. Hoffentlich wird man solche in den späteren Büchern finden. H. von der Gabelentz.

Die Denkmäler des Pelizaeus-Museums zu Hildesheim. Verlag Karl Curtius, Berlin W 35.

Unter diesem Titel ist vor kurzem nach langjähriger Vorbereitung der reich illustrierte und ausgezeichnet gearbeitete Katalog jener kostbaren Sammlung antiker und speziell ägyptischer Kunst erschienen, die man leider in Deutschland noch immer viel zu wenig kennt. Was nämlich diese Sammlung an Denkmälern umschließt, ist zum weitaus größten Teil eine Stiftung des Herrn Wilhelm Pelizaeus, der vierzig Jahre in Kairo gelebt, an seine Vaterstadt Hildesheim. Die Mehrzahl der Gegenstände ist von dem Stifter in Ägypten selbst erworben worden. Ein nicht unerheblicher Teil stammt aus den von der Direktion des deutschen Instituts für ägyptische Altertumskunde in Kairo veranlaßten Ausgrabungen des Pyramidenfeldes von Gise, wo Herr Pelizaeus sechs Winter hindurch einen Teil des Gebietes westlich der Cheops-Pyramide zwischen dem Grabungsgebiet der Amerikaner und dem der italienischen Regierung hat freilegen lassen. Seit einer Reihe von Jahren ist die Hildesheimer Sammlung einem durch seine Fachkenntnisse ausgezeichneten Ägyptologen, Prof. Günther Roeder, unterstellt, der nun, unterstützt von dem Studienrat Dr. Ippel in Berlin (der die Bearbeitung des griechischen Teils übernommen) den ebenso ausgezeichneten wie tiefgründigen Katalog des Museums herausgebracht hat. Dieser Katalog ist nach Anlage und Inhalt mehr als ein Museumsführer der üblichen Art. Bevor Roeder an die Beschreibung der Denkmäler geht, gibt er einleitend auf 34 Seiten eine an Hand der Sammlungsgegenstände aufgezeichnete Geschichte des alten Ägyptens und seiner vielseitigen Kultur. Die wichtigsten Gegenstände sind außerdem auf

etwa 80 Abbildungen wiedergegeben und am Schluß orientiert ein Tafelanhang über typologische und symbolische Zeichen der ägyptischen Kunst, der in dieser Form ähnlich kaum existieren dürfte. Für die Kunstgeschichte und speziell für die Ägyptologie bedeutet dieser mit vorbildlicher Liebe und Gründlichkeit gearbeitete Katalog eine beinahe unerschöpfliche Quelle. n.

Jahrbuch für Kunstsammler 1921, herausgegeben von Adolph Donath. Frankfurter Verlags-Anstalt, Frankfurt a. M.

Ein mit interessanten Beiträgen von Max J. Friedländer, Hch. Zimmermann, Gustav Pauli, Rob. Schmidt, Gustav Pazaurek u. a. versehenes Jahrbuch gibt der mit dem Sammelwesen besonders vertraute Berliner Kunstkritiker Ad. Donath erstmalig heraus und stellt selbst in einem größeren Artikel die Marktverhältnisse in Deutschland in den Jahren 1919 und 1920 dar. Diese Übersicht ist — durch die wichtigen Auktionen, die sich in diesem Zeitraume gerade abspielten — interessant, rechtfertigt aber nicht zur Genüge das neue Unternehmen, das uns, wohl ziemlich zwecklos, ein neues Jahrbuch beschert. Außer Friedländers Einleitungsartikel könnten die übrigen in einer x-beliebigen Zeitschrift stehen. Die Ausstattung des Buches ist gut. K. S.

Der Kunstmarkt

Vom amerikanischen Kunstmarkt

Das Ende der Auktionssaison hat keinerlei Überraschungen mehr gebracht, wenn man von einer rein lokalen Sensation absieht: der Versteigerung von sämtlichen Gemälden des sog. „Modernisten" Marsden Hartley in den Anderson Galleries, der sich auf diese Weise gleichsam in die Öffentlichkeit flüchtete, da sich weder Kunsthändler noch Privatkäufer seiner annehmen wollten, und ihm das Geld zum Weiterleben und -streben ausgegangen war. Die kühne, von dem eifrigen Fürsprecher alles Neuen und nach Leben Drängenden, dem Mr. Stieglitz, unterstützte „Flucht" ist recht gut gelungen, und Mr. Hartley befindet sich schon auf der Reise nach Europa, um dort seiner Kunst zu leben. Er hat übrigens s. Z. in Berlin noch während des Krieges eine Ausstellung von Werken abgehalten, die ihn freilich in einer Periode schwankenden Überganges zeigten und daher nicht ansprechen konnten. Seitdem hat er aber während eines Aufenthaltes in Neumexiko Form und Farbe zu meistern verstanden und scheint nun auf dem Wege zu eignen und bedeutsamen Schöpfungen zu sein. So ist es erfreulich, daß eine zahlreiche Versammlung sich zu seiner Versteigerung einfand und bis auf $ 200 für einzelne seiner Bilder bot. Zwei amerikanische Akademiker, die in Paris leben und ein gleiches Experiment schon vorher in einer anderen hiesigen Auktionsgallerie versucht hatten, waren nicht von gleichem Glück begünstigt. Liegt das nun an der „Modernität" oder aber der größeren Sensation?

Daß man jetzt hier mit größtem Eifer auf alte gehämmerte Eisenarbeiten ausgeht, bewies wieder der Verkauf der spanischen Almanedasammlung, bei dem für derlei Gegenstände sehr hohe Preise bezahlt wurden. Sonst darf man aber wohl von gedrückten Preisen sprechen, die eben der ganzen schlechten Marktlage gemäß sind. So stellt sich jetzt heraus, daß selbst die an sich ganz stattlich scheinenden Preise für italienische sowie andere Kunstmöbel usw. durchaus nicht hohe waren, ja daß für die gleichen Stücke in Italien höhere Preise erzielt werden! Europäische Exporteure der verschiedensten Kunstwerke werden wohl überhaupt in diesem Jahre des Unheils durch schweren Schaden gelernt haben, daß der hiesige Markt keineswegs ein Dorado, daß er vielmehr sehr beschränkt ist und für viele Dinge geringere Preise bringt, selbst bei der elenden europäischen Valuta, als in den Ländern Europas. Nur durch die kluge Beschränkung der Einfuhr kann eine Katastrophe verhütet werden, die sonst im nächsten Jahre hier ausbrechen müßte, es sei denn, die ganze Finanzlage änderte sich radikal, und daran ist wohl doch kaum zu denken.

Wie sehr der Preis selbst erstklassiger Werke hier in den letzten zwei Jahren gefallen ist, dafür bietet die soeben bekannt gewordene Abschätzung der Frick schen Kunstsammlung einen schlagenden Beweis. Nach dem, was Frick selber für sie ausgegeben hatte, hielt man sie für mindestens dreißig Millionen Dollar wert. Nun ist ihr momentaner Wert — zu Steuerzwecken — von Kennern auf 13 Millionen festgesetzt worden, und da es sich hier wegen des Vermächtnisses der Sammlung an die Stadt New York nicht um eine eigentliche Steuerzahlung handelt, so braucht man auch nicht anzunehmen, daß die Abschätzung bewußt oder unbewußt sozusagen nach unten zu abgerundet worden sei. Das Velasquez-Porträt Philips IV., für das Frick $ 400000 bezahlt haben soll, ist auf volle $ 100000 weniger eingeschätzt worden; andere Werke haben noch viel mehr bei der Preisschätzung gelitten. Bis die alten Riesenpreise für Kunstwerke wieder zurückkehren werden, dürfte wohl einige Zeit vergehen. Und das gewaltige Angebot kann sie höchstens nur verlängern. Überall liest man jetzt Anzeigen, daß wertvolle alte Meister zu haben seien: eine

hiesige, bekannte Firma bietet z. B. „230 alte Meister von der gotischen Zeit bis zum 18. Jahrhundert zu den niedrigsten Preisen, geringeren als den europäischen", an und offeriert den Museen noch besondere Zahlungserleichterungen. Ein Herr kommt mit „27 seltenen alten Gemälden aus Italien" an und fordert Sammler auf, ihn zu besuchen. Und doch können nicht einmal die altetablierten Häuser mehr als dann und wann etwas absetzen. Freilich hört man anderseits auch wieder, daß die zwei größten hiesigen Altmeisterfirmen Duveen Bros. und Kleinberger gerade letzthin bedeutende Verkäufe wie Einkäufe ausgeführt haben resp. noch auszuführen im Begriffe stehen. Es heißt, daß die ersteren für eine ganze Reihe von Millionen von Dollars das neue Haus des reichsten Mannes in Philadelphia, der mit den Morgans verbunden ist, mit Antiquitäten erlesenster Art anfüllen, während Kleinberger drauf und daran sei, die ganze Simonsammlung in Berlin nun in seine Hand zu bekommen, wozu er bald nach Deutschland fahren werde. Dies aber sind sozusagen nur weiße Raben, freilich größten Formates. Vor allen anderen aber steht schon die kommende Saison als ein großes und peinliches Fragezeichen.

Aus dem wenigen von besonderem Interesse, das die letzten Auktionswochen dieser Saison gebracht, seien einige Stücke der am 12.—14. Mai in den Anderson Galleries zur Versteigerung gelangten „Kunst aus Indien und Persien" aus verschiedenem Besitz erwähnt vor allem ein vorzüglicher kleiner assyrischer Stierkopf aus Bronze mit grüner Patina, der dem 8. oder 7. vorchristlichen Jahrhundert entstammt und eine bewundernswerte Stärke und Größe der Modellierung aufweist. Der bekannte Antiquitätenhändler J. Brummer erwarb ihn für $ 1500. Außer ihm enthielt die Sammlung noch einige frühindische Skulpturen aus der Gandharaperiode bis hinauf zum 14. Jahrhundert.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Ein wichtiges Verzeichnis.

Die Gallerie Camenzind, Genf, Rue du Rhône 25, die kürzlich einen ausgezeichneten Katalog über Tapisserien des 15.—18. Jahrhunderts herausbrachte, ließ vor kurzem ein weiteres Verzeichnis mit hervorragenden Fayencen und Porzellanen erscheinen, dem neben einer vorzüglich orientierenden Einleitung zahlreiche Lichtdrucktafeln beigegeben sind. Die hier beschriebene Sammlung aus dem Besitz der Galerie verzeichnet nicht nur im einzelnen außerordentlich wertvolle und interessante Stücke, sondern gibt auch im großen einen vorzüglichen Überblick über die Hauptepochen der europäischen Porzellan- und Fayencekunst. Deutsche Sammler dürften zumeist die z. T. sehr bedeutenden Stücke aus den Manufakturen von Meißen, Höchst, Frankenthal und Ludwigsburg interessieren. Einige wenige ausgewählte Alt-China-Porzellane sind am Schluß des Katalogs ebenfalls angeführt.

Hamburg

Hier starb Mitte des vergangenen Monats der bekannte Sammler und Bankier Theodor Behrens, der eine der schönsten Privatsammlungen Norddeutschlands sein eigen nannte. Die Perlen dieser seltenen Galerie sind seit längerer Zeit in jenen Sälen der Hamburger Kunsthalle mit ausgestellt, die der deutschen und französischen impressionistischen Malerei gewidmet sind. Erwähnt seien nur die prachtvollen Bilder von Cézanne, Renoir, Manets „Nana" und dazu jene Kollektion Liebermannscher Gemälde, in der einige Bilder aus der Frühzeit hervorragen.

München

Als zwanglose Mitteilungen für Kunst- und F. Büchersammler gibt der bekannte Münchener

Hollstein & Puppel, Kunstantiquariat, Berlin W 15
Meinekestraße 19
ERSTKLASSIGE KUPFERSTICHE UND HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER
KUPFERSTICH-VERSTEIGERUNGEN
Interessenten bitten wir um Angabe ihres Sammelgebiets

Antiquar, Günther Koch, unter dem Titel „Für Viele und für Wenige“ katalogartige Hefte heraus, deren erſte Nummer ſoeben erſchienen iſt. Die für „Viele“ beſtimmte Ausgabe iſt nicht illuſtriert und dürfte an den allgemeinen Kundenkreis wie andere Kataloge auch verſandt werden. Die für „Wenige“ dagegen beſtimmte Ausgabe verlangt Subſkription, da ſie reich illuſtriert und weſentlich beſſer gedruckt iſt. (Preis für je ein Heft M. 25.—). Wie der Herausgeber mitteilt, geht dieſe ein wenig originelle Idee auf eine ruſſiſche Anregung zurück. Er ſagt darüber wörtlich: „Im beſſeren ruſſiſchen Kunſthandel war es eine ſchöne Sitte, derartige Mitteilungen an einen kleinen Kreis auserwählter Geſchäftsfreunde ergehen zu laſſen. Auch der Titel geht auf ein ruſſiſches Vorbild zurück. Dafür wird die Ausführung um ſo deutſcher ſein und ſtets das Beſtreben haben, dem unvergleichlich hohen Stande des deutſchen Altkunſt- und Buchhandels, namentlich in der Katalogarbeit, zu entſprechen. — Das vorliegende Heft enthält in der Sonderausgabe „Für Wenige“ zunächſt 31 Tafeln in Autotypie, ferner die Preiſe faſt aller angezeigten Antiquitäten und Gemälde, ſowie einen Aufſatz: Der gefährdete alte Familienbeſitz. — Sie iſt auch auf beſſeres Papier gedruckt und erhält mit Nr. 4 Titel und Regiſter“. — Der Katalog verzeichnet im übrigen Antiquitäten (Keramik, Glas, Plaſtik, Möbel und Goldſchmiedearbeiten), ferner Gemälde, darunter einige ſeltene Stücke von Teniers, van Dyck und kleinere Maler, dann einige neuere Bilder und anſchließend daran Autographen, graphiſche Werke und eine vielſeitige Rubrik: „Kunſtliteratur“. Das inhaltreiche Heft dürfte alle Sammler und Händler lebhaft intereſſieren. n.

New York

Franz Hals' Bildnis einer alten Frau aus der J. Simonkollektion in Berlin iſt, wie jetzt bekannt wird, in den Beſitz des Mr. A. W. Mellon, Mitglied des amerikaniſchen Kabinettes (Schatzſekretär) übergegangen. Mr. Mellon, der ſchon ſeit Jahren, ganz im ſtillen, alte Meiſter geſammelt hat, hat außer dem erwähnten Bilde noch einen anderen Franz Hals, ein Männerporträt, erworben. F.

Paris

Das berühmte Gemälde „Het straatje“ von Vermeer hängt augenblicklich in der Galerie Lacaze im Louvre. Die Beſitzerin, eine bekannte

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG
alter und
moderner Meiſter
Carl Nicolai · Berlin W10
Viktoriaſtraße 26a

Angebote aus Privatbeſitz
möglichſt mit Photo unter Angabe von Künſtler, Maß u. Preis erwünſcht

holländische Kunsthandlung, hat es dem Louvre für drei Millionen Francs angeboten. Da die Pariser Ankaufskommission, Zeitungsnotizen zufolge, bloß zwei Millionen zur Verfügung hat, will man durch die öffentliche Ausstellung Kunstfreunde dafür interessieren und auf diese Weise die fehlenden Gelder zusammenbringen. Inzwischen versucht der „Temps" alles Mögliche um den Ankauf zu vereiteln, da er der Ansicht ist, daß man solche kostbaren Sachen augenblicklich nicht von hochvalutigen Ländern kaufen solle. t.

In Paris ist kürzlich Graf Felix Nikolas Potocki, der Besitzer der berühmten Galerie alter Meister gestorben, der bereits bei Lebzeiten dem Louvre die Halbfigur des sogenannten Bruders von Rembrandt, das wesentlich bedeutendere Gegenstück zu dem Bildnis im Haag, vermacht hat. Außerdem hinterließ Graf Potocki dem Louvre das bekannte Selbstbildnis von Joh. Baptist Lampi, auf dem sich der Künstler mit der Palette in der Hand dargestellt hat.

Neue Kataloge

Ferdinand Schöningh, Osnabrück, Domhof 5. Katalog 199/1921. Kunstwissenschaft / Galeriewerke / Illustrierte Bücher.

Karl W. Hiersemann, Buchhändler und Antiquar, Leipzig, Königstr. 29. Katalog 494/1921. Geographie und Reisewerke.

Speyer & Peters, Buchhandlung und Antiquariat, Berlin NW. 7, Unter den Linden 39. Antiquariatskatalog 36. Mit 41 Abb. Das alte Buch.

Edmund Meyer, Buchhändler u. Antiquar, Berlin W. 35, Potsdamer Str. 28. Antiquariatskatalog 53. Curiosa — Varia. Illustrierte Bücher.

Lipsius & Tischer, Antiquariat, Kiel, Falckstraße 9. Katalog Nr. 55./1921. Kieler Bücherfreund. Seltene und hervorragende Werke aus verschiedenen Gebieten. Deutsche Sprache und Literatur nebst Übersetzungen. Fremde Literaturen, Geschichte, Geographie, Reisen (mit Unterabteilungen: Schleswig-Holstein, Krieg, Heer und Flotte), Kunst, Musik, Theater, Architektur, Naturwissenschaft (mit Unterabteilungen: Chemie, Physik), Mathematik, Medizin, Technik, Philosophie, Theologie, Geheimwissenschaften, Klassische Philologie, Pädagogik, Rechts- und Staatswissenschaften, Politik, Landwirtschaft. Verschiedenes. Nachtrag.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone": BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Kaulbachstr. 35, I / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE: Dr. Leo Balet, Blaricum, Nordholland / DÄNEMARK und SKANDINAVIEN: Dr. Alfred Gold, Charlottenlund (Danmark), Lindegaardsvej 44 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Avenida Leandro Alem 424 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92.

Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft **15/16**	11. August	Heft **15/16**	4. August
„ **17**	8. Septbr.	„ **17**	1. Septbr.
„ **18**	22. Septbr.	„ **18**	15. Septbr.

Neue Kunst
Hans Goltz
München
Briennerstraße 8

Juli 1921
ARCHIPENKO
Plastik und Graphik
*
Glasgemälde von
THORN-PRIKKER

ARARAT
Heft 5
Seewald-Sonder-Nr.
mit 22 Abbildungen.
Heft 6 und 7
Archipenko - Exoten
mit 20 Abbild. und dem übrigen reichen Inhalt.
Preis je M. 8.50

Ältere Radierungen von
Fritz BOEHLE †
zu kaufen gesucht

*

Offerte mit Preis und Schrey-Nummer erbittet

Nachtrag zum Schrey-Katalog mit Abbildungen aller
Boehle-Graphik nach 1906 (24 Platten)
NEU ERSCHIENEN

*

Die letzten Radierungen von
FRITZ BOEHLE
IN NACHLASSDRUCKEN
bietet an

J.P. Schneider jr., Kunst-Handlung, Frankfurt a. M., Roßmarkt Nr. 23

GALERIE COMMETER
Hermannstr. 37 HAMBURG Bergstraße 11

Juli 1821-1921 *August*

Jubiläums-Ausstellung
anläßlich des 100 jährigen Bestehens der Firma

Werke erster Meister

Katalog mit Vorwort von Gustav Pauli

Große Ausstellung

NEUE GALERIE
Schönemann & Lampl
MÜNCHEN
Residenzstraße
Nr. 25

*

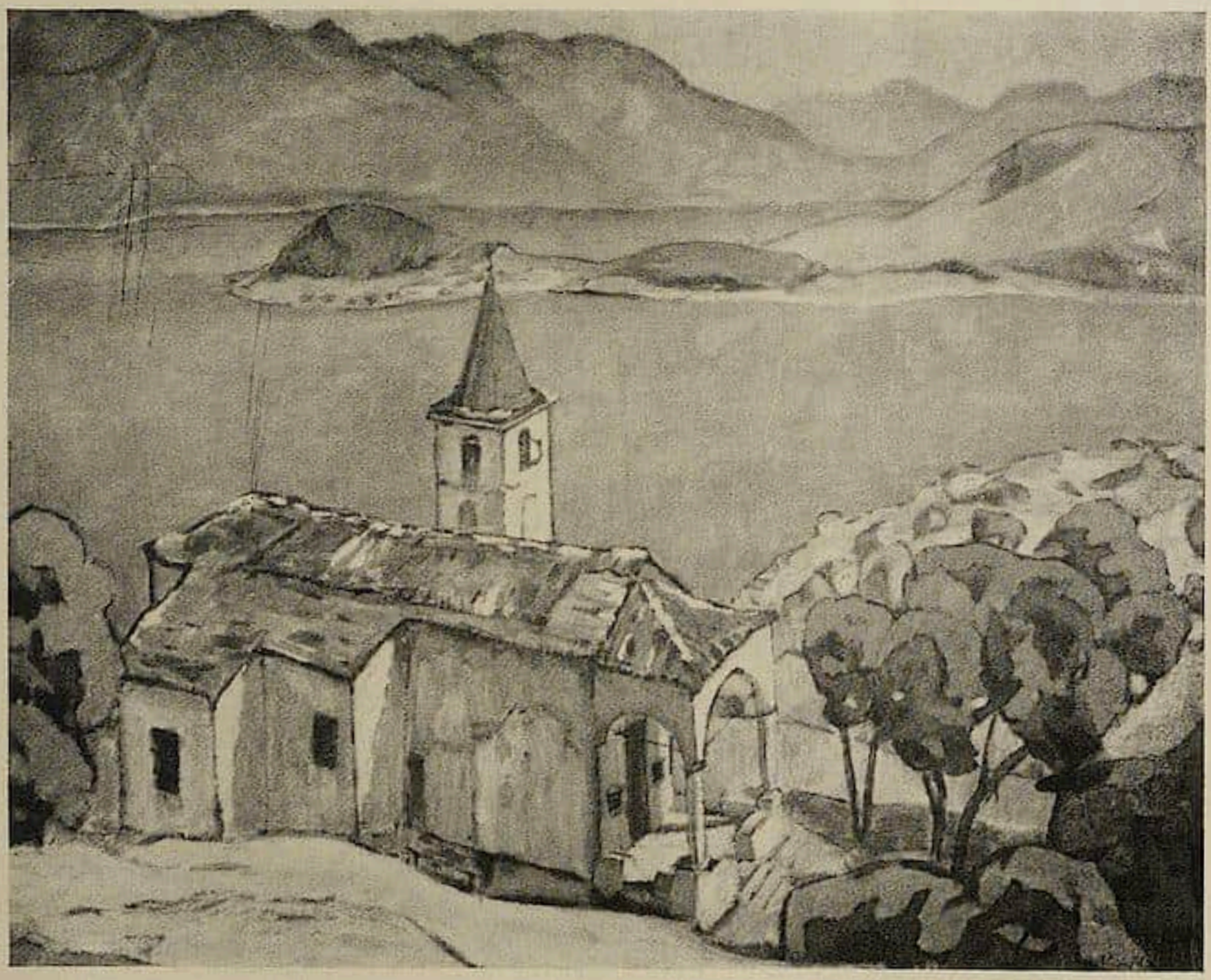
Gemälde allererster Meister

E. A. Weber

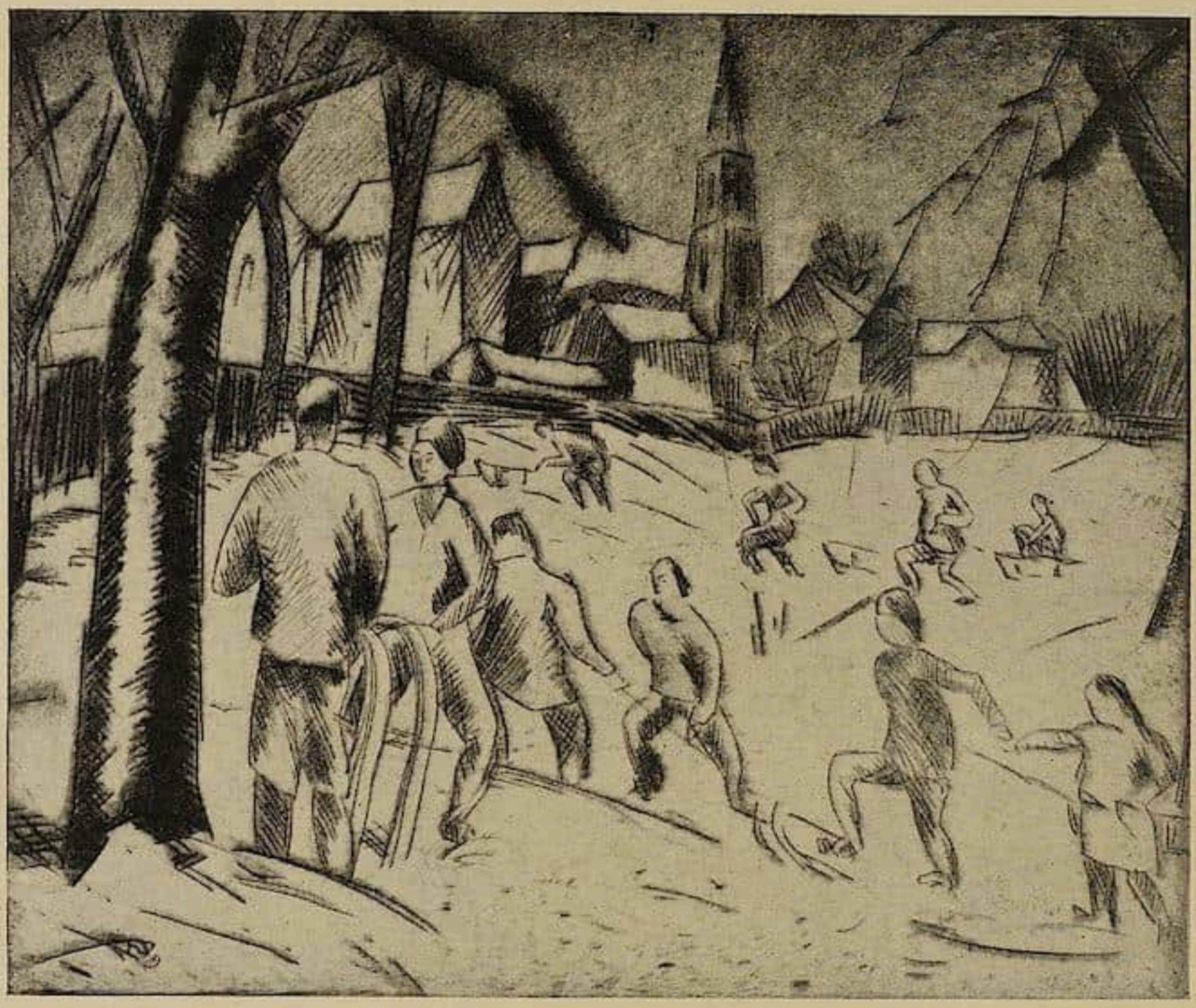
Mit 10 Abbildungen | *Von KURT PFISTER*

Die neue Kunſtbewegung, der man den vieldeutigen, aber einprägſamen Namen Expreſſionismus gab, hat mit elementarer Gewalt die Generation, die damals, um 1910, zwiſchen dem dreißigſten und vierzigſten Lebensjahr ſtand, aus der Bahn geſchleudert. Die dieſeits ſtanden, die Jüngeren, wuchſen zugleich mit dem neuen Wollen auf, und die Älteren waren, mit wenigen Ausnahmen, zu tief verwurzelt, als daß ſie hätten erſchüttert werden können. Die Bewegung, gleichviel wie man ihre tragende, dauernde Wirkung einſchätzt, geſchah wie Naturereignis und griff in gleichem Maß auf Dichtung, Muſik, Tanz und Bühnendarſtellung in Europa über. Es gibt in neuerer Zeit wohl nur eine geiſtesgeſchichtliche Tatſache von ähnlich werbender Kraft: die vom Frankreich der Enzyklopädiſten ausgehende Aufklärung.

Hier iſt von dem Maler und Graphiker E. A. Weber die Rede, der 1887 in Aachen geboren wurde und nun ſeit Jahren in München lebt. Er vertritt beiſpielhaft die in den achtziger Jahren Geborenen. In den Jahren nach 1910, als er die Düſſeldorfer



E. A. Weber. Seeblick. 1918.



E. A. Weber. Rodelnde Kinder. 1919.

Mit Genehmigung von E. A. Seemann, Leipzig.

Akademie verlaſſen hatte, malte er, wie andere, Landſchaften von einigermaßen impreſſioniſtiſcher Anſchauung; wenngleich die Impreſſion ſchon damals zu ſtiliſierenden Tendenzen, in der Art, wie Hodler Berge und Seen bildete, neigte. (Ein ſchönes Beiſpiel iſt die 1913 geſchaffene Staffelſeelandſchaft.) Dieſer Wille zur Feſtigung griff begierig nach den Formeln Cézanneſchen Bildbaus. Die Kanten, die aus der Tiefe brechenden Wölbungen wurden mehr und mehr tragendes und organiſches Gerüſt. Malen heißt nun: dieſes Gerüſt farbig verwirklichen. Die Gebirgslandſchaft mit dem einſtürzenden Sonnenlicht von 1920 mag dieſe neue Einſtellung bezeichnen. Hier bergen ſich natürlich auch Gefahren; die vor allem, daß das farbige Schauen eine bequeme dekorative Formel ergreift.

Parallel läuft die Entwicklung des Graphikers. Frühe Radierungen ſuchen das Geſchmeidige, Zerfließende der Umriſſe. Die Impreſſion wird freilich auch hier nicht mit radikaler Logik gewollt. Erinnerung an die Eindrücke japaniſcher Flächen und Konturen drängt ſich ein. Und als dann im Jahre 1918 nach einer mehrjährigen, durch den Krieg verurſachten Unterbrechung die Bemühung um den graphiſchen Ausdruck neu

E. A. Weber. Akt in Landſchaft. 1919.

einſetzt, nimmt der Holzſchnitt zunächſt einen entſcheidenden Raum ein. Der Holzſchnitt der, wie man ſeit dem Schaffen der „Brücke“ glaubte, am reinſten die neue Geiſtigkeit der Zeit verwirklicht. Jene ſchwarzweißen Flächenbewältigungen, deren Kanten und harte Kurven den Willen zur Unbedingtheit mit heftiger Stoßkraft ankündigen. Heckel vor allem mag techniſche und geiſtige Anregungen gegeben haben, von Süddeutſchen Eberz. In etwa weiſt übrigens gerade die Graphik auf die rheiniſche Herkunft des Künſtlers: in dem geſchmeidigen ſchlanken, faſt ſüßen Gefühl wirkt landſchaftliche Bindung und Erinnerung ſtärker als die dogmatiſche Strenge der Richtung.

Der Anteil, den die Zeit jedem Schaffenden als weiterwirkende Kraft mitgibt, iſt nunmehr verarbeitet. Die Richtung des Weges iſt erkannt. Das nächſte Jahrzehnt kann (und wird, ſo hoffen wir) den entſcheidenden Durchſtoß zur eigenen Form bringen. Die Situation iſt beiſpielhaft für viele. Schon deshalb lohnte der Hinweis auf die Anſtrengung und eine heute ſchon beträchtliche Arbeit.

Dadaismus

Von H. v. WEDDERKOP

Dadaismus iſt nicht auf der Welt, um vom Expreſſionismus zu erlöſen; er hat ſich nicht dieſe Spezialaufgabe geſtellt. Er hat überhaupt keine Spezialaufgaben und will ganz beſonders nicht erlöſen. Denn dies Wort mit ſeinem ungeheuren Mißkredit zu übernehmen, liegt ihm völlig fern. Er will nur ein — durchaus nicht beſcheidener — Hinweis ſein auf gewiſſe Dinge, die uns heute belaſten. Er iſt ein äußerſt diffiziles Gebilde, nicht ſo leicht und wirklich ſchwelgend zu erklären, wie der Expreſſionismus, wozu allein ſchon der Impreſſionismus zur Hälfte ausreicht. Dies natürlich, ohne die aufopfernde Tätigkeit expreſſioniſtiſcher Kritiker deswegen herunterzuſetzen. Denn Dadaismus will weder als Syſtem geboren und alſo begriffen ſein, noch will er zeitlich ſich eingereiht ſehen. Denn dann müßte er wieder erlöſen, was er nicht will. Der Expreſſionismus ſagt zwar, daß er nichts Beſonderes ſein wolle, da jede gute Kunſt Ausdruckskunſt ſei. Trotzdem ſcheidet er ſich merklich von ägyptiſcher, gotiſcher und Negerkunſt, die er zwar für nächſte Verwandte erklärt hat, die aber nicht die geringſte Ähnlichkeit mit ihm beſitzen. Von denen er aber Elemente und Alimente bezieht, die zu Zwecken ſelbſtändiger, ſorgenfreier Exiſtenz umgeſetzt werden.

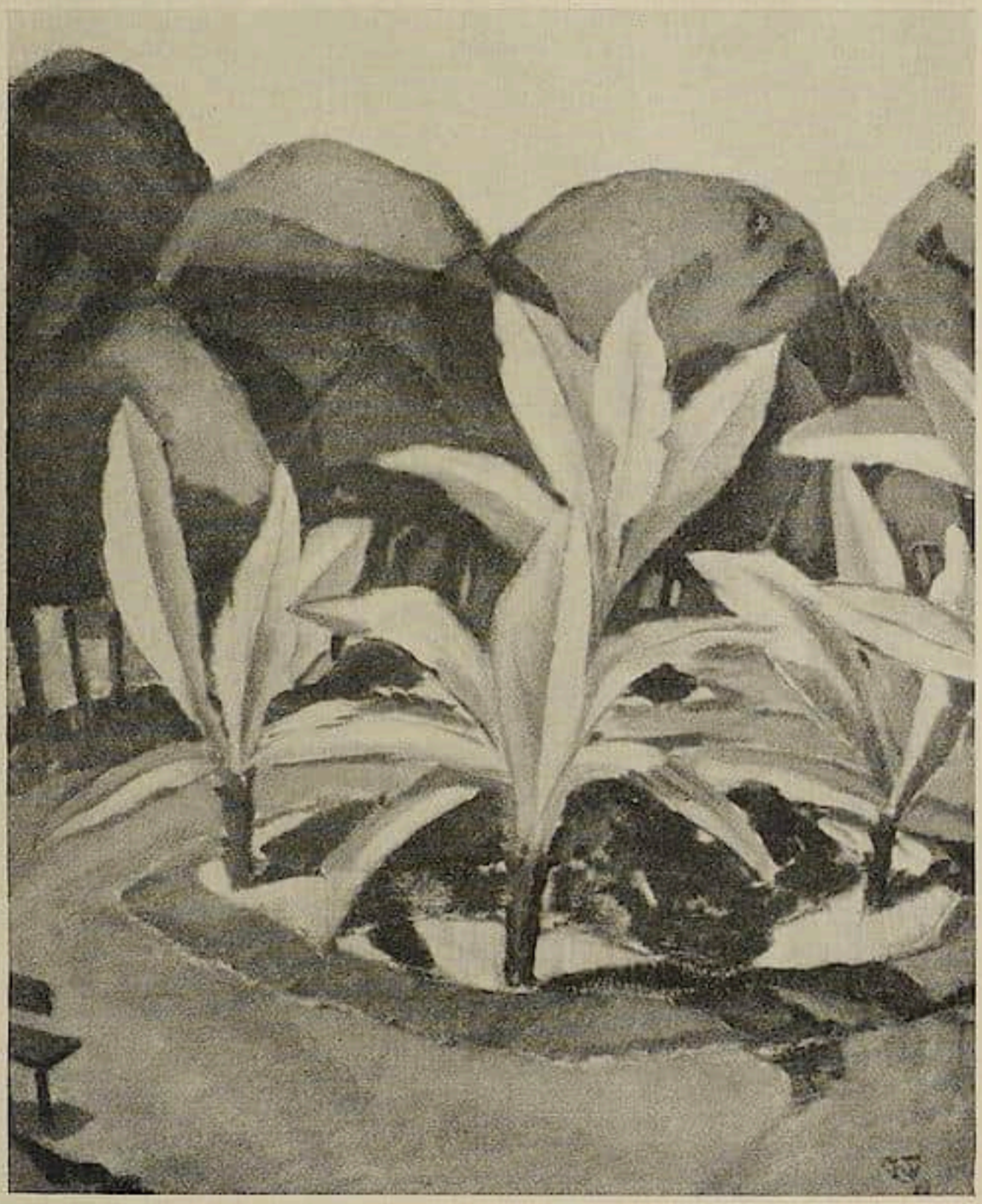
Expreſſionismus iſt alſo eine Richtung. Dies iſt der Dadaismus nicht. Er iſt frei und unbelaſtet, er will nicht Kunſt primär, er behauptet nicht, daß Kunſt nötig ſei. Er behauptet, daß viele Kunſt vorangegangener Jahrhunderte ſehr ſchädlich war. Er ſieht in der Kunſt der Gegenwart nicht einmal etwas Problematiſches. Er ſieht vor ſich einen ungeheuren Wuſt, den ſich Europa aufgeſtapelt hat und den es mit Hilfe von Theoretikern durchforſcht, gliedert, ſyſtematiſiert. Dieſer Schutt wird nicht nur in Muſeen, Salons eingeführt, ſondern beeinflußt ebenſo die Gehirne und wirkt hier, eben wie er wirkt, nämlich bei jeder ſelbſtändigen Regung eine Aſſoziation erzeugend, vielmehr ſelbſtändige Regung durch unbotmäßige Wirkung der Vergangenheit verſtopfend.

Der Dadaismus will alſo Lebendigkeit, doch nicht in dem Sinne wie der Expreſſionismus, der ein Parzival, Snob reiner Torheit, Ausdruck will, alſo Ausdruck malt, d h. Anſchauungsunterricht einlegt.

Die erziehliche Tendenz des Dadaismus iſt nicht zu verkennen. Inſofern hat er Gemeinſamkeiten mit Peſtalozzi, Fröbel. Nur iſt Sinn und Methode anders, er will erziehen, doch mehr freundſchaftlich-harmlos, verabſcheuend jede Poſe, auch alles Begriffliche, das mit Kosmos, Religion, Weltgeiſt, Menſchlichkeit, Güte für den Expreſſionimus eine weit ſtärkere Rolle ſpielt als Malutenſilien.

Er iſt alſo nicht feſtgelegt, er iſt frei, unverſchuldet, unbeſchränkt. Er iſt nicht für oder wider den Untergang des Abendlandes, er braucht ihn nicht in Unruhe abzuwarten, die Margerite zu zupfen, ob er kommt oder nicht kommt. Er erlöſt in dieſem Fall von dem Gedanken, was werden ſoll. Wäre es nicht dageweſen und würde nicht gleich die heißhungrige Vorſtellung den Begriff feſtlegen, könnte man faſt ſagen, er wäre bukoliſch. Doch vor allem Dageweſenen ſchrickt er zunächſt zurück, weil es partielle oder gänzliche Lähmung bedeutet.

An vollendeter Geſundheit und Friſche hat der Dadaismus dringendſtes Intereſſe, faſt mens sana in corpore sano, nur eben anders (ohne das anhaftende Edle und Gemeſſene). Friſch, rotwangig, freundlich tut er alles, um ſich die ſchärfſte Erkenntnis der Gegenwart zu ſichern. Gar bald — um ſo zu folgern — erſchienen vor ſolchen Augen alle Muffigkeiten, Verſtocktheiten und Traurigkeiten augenblicklicher Welt. Er ſieht nicht nur



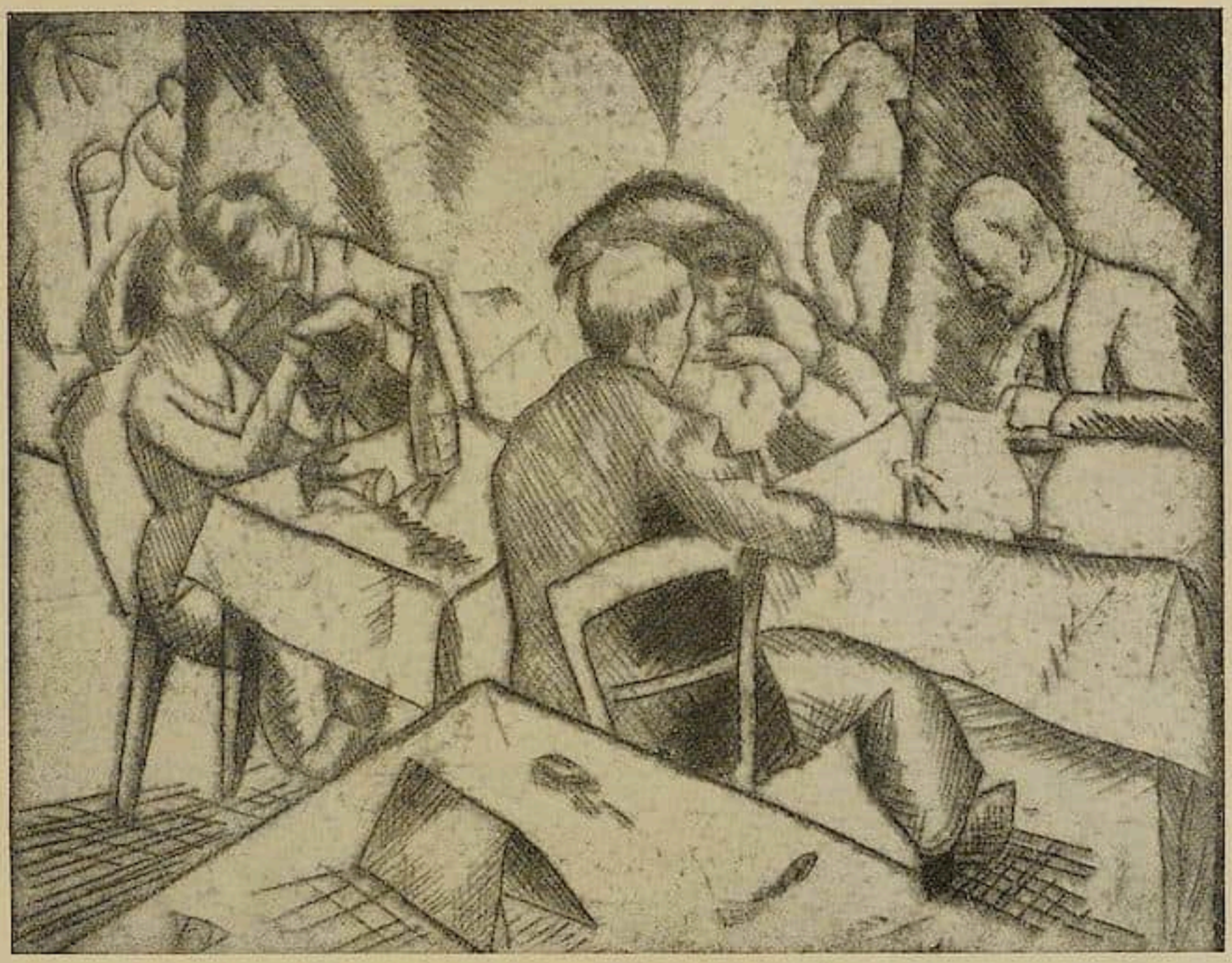
E. A. Weber. Anlagen. 1919.

das Griechentum des großen Pädagogen Büchſenſchütz, nicht nur die Humpenrenaiſſance, nicht nur die Akademie in Düſſeldorf, ſondern, da dieſe Dinge ſich zur Zeit in ihrer Wirkung beſcheiden, es intereſſieren ihn weit mehr parallele Erſcheinungen neueren Datums, die nur anders umgetan ſind. Hier ſetzt er lieber ein, da der Hieb mehr überraſcht, der Zuſammenbruch mehr gehört wird, gemäß ſeinem Prinzip der Lebendigkeit und ſeinem Drang nach Betätigung. Das Triumphgeſchrei der Durchſchnittsexpreſſioniſten, feldgrauer Menſchheitsapoſtel nach Wüſtenmarſch mit kosmiſchem Gepäck erkennt er als lahm. Er ſieht hier eine neue Akademie entſtehen, ſieht die Gipsabgüſſe der erſtarrten Begriffe, mit denen erſte Vertreter arbeiten. Er ſieht die Muffigkeiten des täglichen freudloſen Verkehrs der Intellektuellen untereinander. Es ſieht die tauſende falſchen Ideologien und ſie ſieht er am häufigſten. Er ſieht infolgedeſſen immer nur ein Wegdrücken inſtinktmäßiger Regungen, eine Tyrannis über die Gefühle; Walzen, deren Ablauf zu berechnen iſt, Maſchinen, die funktionslos ſind.

Seine Poſition iſt unendlich ſchwer. Mit drei Mann hoch die Welt umzugeſtalten, mit der er zusammenhängt: dies iſt wohl nirgendwo verſucht. Dazu dem Neuen mit richtigem Spürſinn den Weg zu geſtalten, abzuſchneiden nicht nur die dünnen Fäden zum Griechentum und zur Renaiſſance, ſondern auch die dickeren zu den Ägyptern, zur Gotik, zu den Negern und den Allfaden zur abſtrakten Kunſt. Die ganz Großen der Literatur und Kunſtgeſchichte zu entgöttern, ſie freundlichſt mit unter den Menſchen Platz nehmen und an Menſchlichkeiten teilnehmen zu laſſen — dies alles mit Dada auf der Flagge in dem kleinen Zuge: Man fühlt die Vermeſſenheit deutlich. Indeſſen ſagt er ſich, und dies hat er für ſich: Die großen Leute ſind herrlich aufgeflirrt, haben ihr feſtes Publikum, das ihr Gottesgnadentum anerkannt hat, alſo einen ſchönen langen Zeitraum gehabt, während deſſen ihnen eine rieſig bemeſſene Pauſchalſumme von Ehrungen zugefloſſen iſt. Der bezügliche Genius war alſo reichlich auf Vorrat verſehen, und eine magere Zeit mag ihn allmählich auf den wahren Wert zurückführen. Dadaiſtiſche Geſinnung führte Meiſſonnier und Anton von Werner auf richtige Geltung zurück. Der Unterſchied gegen heute iſt nur, daß die Bewegung eine bewußte iſt und Ehrfurcht als erkenntnishinderndes Element an ſich überhaupt nicht mehr anerkannt wird. Ein hübſches Beiſpiel iſt Voltaire, deſſen ungeheure Bandmenge nur Gewicht erhält durch die Nebenſächlichkeiten der contes, Pucelle, Henriade und einiger Briefe. Weniger gute Beiſpiele ſind Racine und Corneille, da ſie ſich ſogleich an Edelmut übernehmen. Die Parallelerſcheinungen in unſerem Land liegen auf der Hand. Rudolf Herzog iſt nicht gemeint. Gegen Maſſenhaftigkeit der Produktion und eine ſtarkgeſchmierte, aber leerlaufende Begeiſterung ſcheint alſo dem Dadaismus immer etwas vorzuliegen.

Der Name iſt albern, ſnobiſtiſch primitiv. Soweit iſt es immerhin gekommen, daß man auf unterſter Stufe neu beginnen muß, um mit Zartheit den wüſten Dingen zu begegnen. Doch Dada, erſtes lieblichſtes internationales Wort reinſter keuſcher Jugend, geweiht als Urſprüngliches durch ſein Annäherung an Papa, Mama, bedeutet heute ein ernſtes, ſchwerwiegendes Prinzip. Um auf Dada als Prinzip zurückzugreifen, muß, ſagt man ſich mit Recht, Ungeheures vorhergegangen ſein.

Die Hauptdadas ſind Märtyrer, weil ſie ihre Überzeugung, die Vielem den Rücken kehrt und nichts dafür anbietet, in keiner entſprechenden Weiſe für die Lebensbedingungen, denen auch ſie unterworfen ſind, verwerten können, wie es jeder ſogenannte Künſtler bis zu einem gewiſſen Grade mit ſeiner ſogenannten Kunſt kann. Sie laſſen ihr Metier liegen, halten beſtenfalls Vorträge, ſchreiben, verfertigen auch mal Werke dadaiſtiſchen Geiſtes, durch ſie ſich ſelbſt den Unſinn der Zeit fühlbarer machend. Die Anfänge der

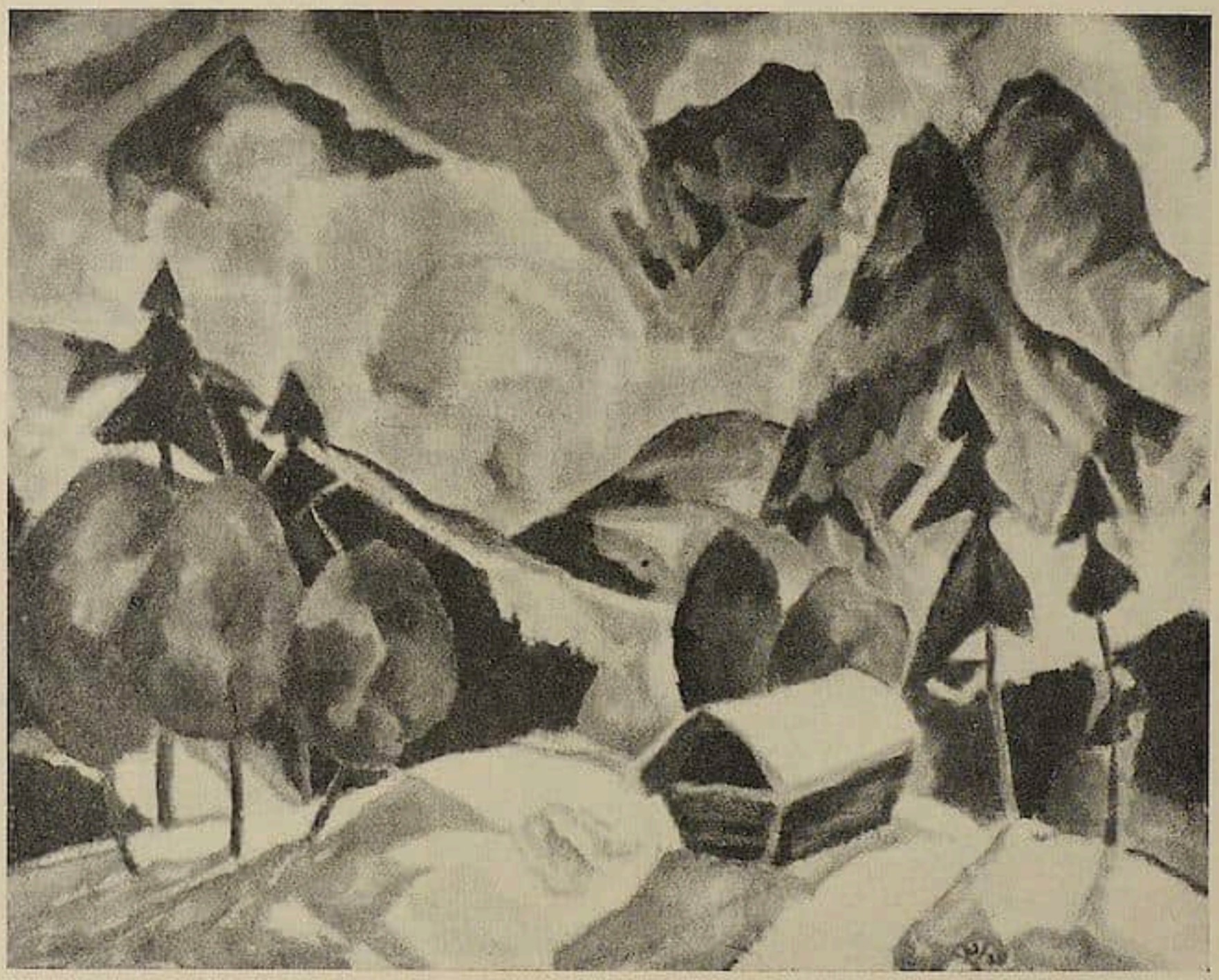


E. A. Weber. Im Cabarett. 1920.

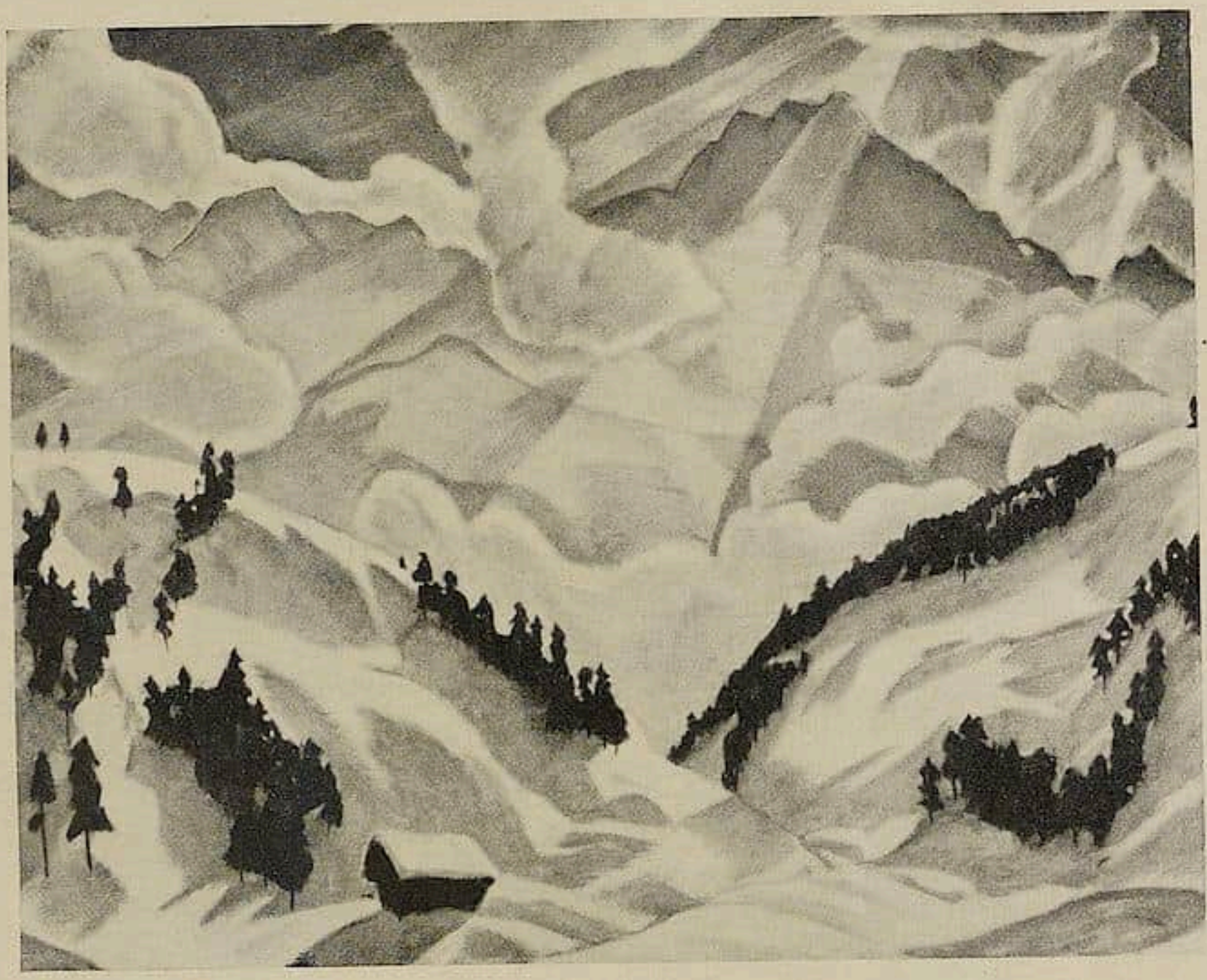
Mit Genehmigung der „Gesellschaft für zeitgenössische Kunst", Düsseldorf.
Zu dem Aufsatz von Kurt Pfister „E. A. Weber".

Bewegung sind, trotzdem sie wenige Jahre nur zurückliegen, bereits legendenhaft unklar. Auf alle Fälle brach sie, das spricht für ihre Spontaneität, in den verschiedensten Gegenden zugleich aus, u. a. Anfang 1916 mit Arp in Paris, Picabia in New York, Max Ernst in Berlin. Es sind Leute von angenehmen Manieren, höchst einfach, endlich Leute, deren Benehmen, äußeres Gehabe den Grundsätzen entspricht, die sie vertreten. Kein einziger ist gebunden durch eine Voreingenommenheit. Sie sind weder für noch gegen den Besitz, Mangel an Besitz wird nicht zu Reklamediensten verwendet und ist kein Titel für nähere Beziehungen des Entblößten zu transzendentalen Dingen. Sie sind nicht für noch gegen den Kommunismus, Sozialismus, Individualismus. Doch haben sie eine primäre Liebe zum Unsinn, von Berufs wegen, da es für ihre Zwecke daran noch fehlt auf der Welt. Künstliche Häufung des Unsinns, das Zusammenführen an sich fremder Unsinnsgattungen zwecks Neubildungen, Hypertrophie, mit Hoffnung auf Platzen, dies scheinen wesentliche, dazu einfache gegebene Mittel für dadaistische Zwecke.

Sie haben alle die Superiorität des Humors als des die Festigkeit der Zustände durchbrechenden, sie auflösenden Prinzips. Ihr Witz ist oft nicht mehr als Gesinnung, nicht immer gestützt durch Talent. Wenn fünf Männer sich trotz Ankündigung von Wilhelm Tell auf der Bühne rasieren lassen und in den Abscheu des Publikums mischt sich



E. A. Weber. Erſter Schnee. 1920.

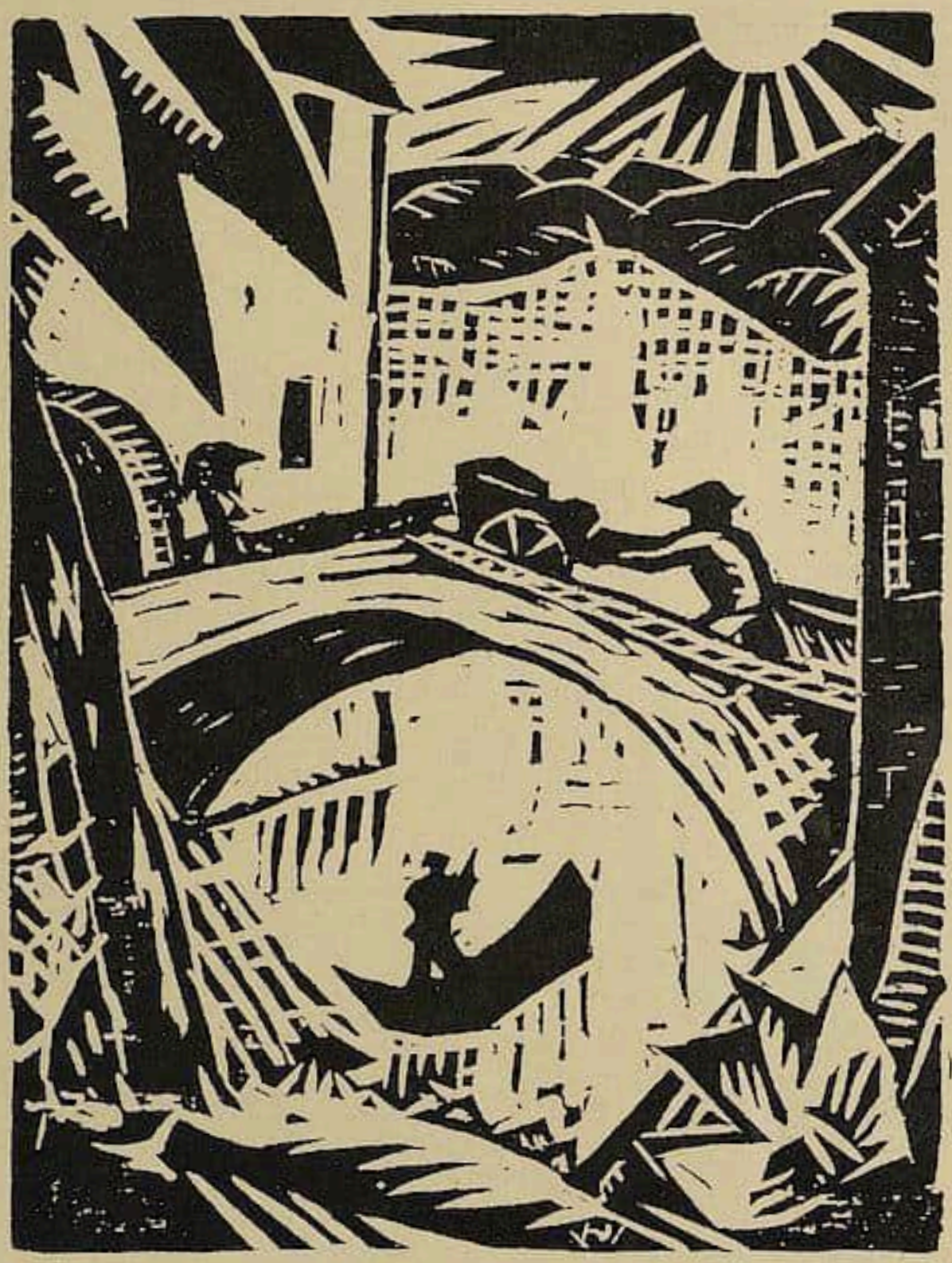


E. A. Weber. Dreitorſpitze. 1920.

E. A. Weber. Madonna. 1919.

Zu dem Aufſatz von Kurt Pfiſter „E. A. Weber".

plötzlich ein Poſaunenchor mit „O du fröhliche, o du ſelige", ſo iſt das Gaudeamus igitur in den „Räubern", von den Jenenſer Studenten einmal im Jahr im Weimarer Hoftheater angeſtimmt, auch ſchon halber Dadaismus; ebenſo der Budenzauber. Auch Simultanvorträge halten nicht vor, entfremden auf die Dauer. Beſſer ſchon iſt die Außerfunktionsſetzung von Teilen geheiligter, weil gefälliger, ſcheinbar zuſammengehöriger Gruppen, ſo wenn z. B. Laokoon übermüde aus der Gruppe austritt. Auch Bellchöre, die Triſtan Tzara dirigierte, ſind nicht die Mittel, um das Publikum auf die Dauer aufzurütteln. Es ſind Schreckmittel, an ſich nur angelegt, um das Publikum auf die Regelmäßigkeit ſeines Weges aufmerkſam zu machen, doch nicht ungewohnt genug und meiſt nur als brüske Störung empfunden. Die Wirkung iſt oft nur die, daß nachher alles mit gefeſtigterem Vorſatz zu weiterer Banalität fortſchreitet. Es erhebt ſich überhaupt die Frage, ob man die Maſſe der Menſchen an der Verfolgung ihrer Banalitäten hindern ſoll. Das Volk in Holland, Belgien, Frankreich, Skandinavien, bei uns in Bayern, im Rheinland und an der Küſte, das noch auf beſtimmte Art von Beluſtigungen orientiert iſt, wird keiner daran hindern wollen. Für die entwurzelten Teile von beſtimmter Stelle Direktiven zu geben, wird vermutlich vergeblich ſein, da die



E. A. Weber. Die Brücke. 1920.

Zu dem Aufſatz von Kurt Pfiſter „E. A. Weber".

natürliche Entwicklung den Weg vorſchreibt. Es bleiben alſo nur diejenigen über, die den Fehler haben, nachzudenken, Bücher zu leſen, Kunſt zu ſehen und zu hören. Auf dieſe beſchränkt ſich die dadaiſtiſche Bewegung, die in geſchloſſenen Räumen vor ſich geht. Daß eine ſo umſtürzleriſche Bewegung, die keinerlei Ausdruck, keinerlei Vorliebe, keinerlei Richtung hat, ſondern ſtatt auf eine Änderung des Kunſtwerks auf eine fundamentale Änderung des Menſchen ausgeht, nicht beliebt iſt, iſt ohne weiteres klar. Zumal ſie zur Propagierung ihrer Ideen nicht die großen Quantitäten Salbe verwendet, die Kunſtrichtungen für ihr hemmungsloſes Vorwärtsglitſchen brauchen, ſondern luſtig, völlig unſentimental, ſyſtemlos und ganz intuitiv vorgehen, die Krücken der Begriffe und Vorurteile in die Luft fenſtern. Hier fehlt dem Theoretiker für ſeine edel gefaßte, bzw. elementare Leidenſchaft jede Angriffsfläche, und das mag er nicht.

Die dadaiſtiſche Idee iſt auf kein Objekt, keine Lebensverhältniſſe beſchränkt. Dieſe Uferloſigkeit bringt ihr die Nachteile, die jeder große, nicht mehr überſehbare Umfang einer Bewegung hat. Dies iſt längſt erkannt und deshalb beſchränkt ſich die eigent-

lich dadaiſtiſche Bewegung auf den Kulturdada. Der politiſche Dada iſt natürlich ein Unding, genau ſo albern wie wenn man den Handel- und Wandeldada einführen wollte. Von allen Dingen, die praktiſche Zwecke verfolgen, Dingen, die ſchlüſſig ſind, errechnet werden können, hält ſich der Dada grundſätzlich fern. Ihn intereſſiert nur Unbeweisbarkeit, nur Gefühlsmäßiges; ein Andersſeinkönnen muß ihm Anreiz ſein. Letzter Urſprung ſeiner Betätigung iſt ſchließlich doch künſtleriſcher Trieb.

Doch wo fängt heute die Kunſt an und wo hört ſie auf? Die Kulturwelt, unabläſſig beeinflußt von greulich ſchillernden Mitteln, iſt heute bereits ſoweit gediehen, daß ſie Kunſtbeamte kennt, an Akademien, Staatstheatern uſw. mit Penſionsberechtigung. Wenn der Staat im übrigen die Gehälter nicht zahlt, ſo iſt es das Publikum, indem es, von unmaßgeblicher Seite beſchwätzt und ſuggeriert, Säle anfüllt, Bücher und Bilder herdenweiſe kauft. Suggeſtion des hochangeſehenen Namens oder auch der Zeit (Oſtaſiaten, Ägypter, Gotik feſt, Griechen, Renaiſſance ſchwach, Barock belebter). Dada ſieht hierin Mißſtände. Er dispenſiert einen großen, den größten Teil der Kulturmenſchheit von der Beſchäftigung mit Kunſt überhaupt, nimmt dieſem Teile alſo eine ſchwere Bürde freundlich ab. Von dem Reſt verlangt er dadaiſtiſche Geſinnung, die nichts weiter bedeutet als Selbſtkritik mit Exekutive gegen ſich ſelbſt.

Die Welt braucht alſo nur zu begreifen. Dann iſt der Dadaismus nicht mehr gefährlich, ſondern liebenswert, und fällt vielleicht auch mal als reife Frucht unbemerkt vom Baum, bleibt liegen und verfault.

E. A. Weber. Zu dem Aufſatz von Kurt Pfiſter „E. A. Weber". Stillende. 1920.

Pariſer Kunſtſchau — Die letzten Ausſtellungen

(Cézannes und Renoir / Derain / Die Holländer und Ingres / Picaſſo / Die Jungen / Utrillo, der „Guardi von Paris")

Mit 7 Abbildungen *Von ADOLPHE BASLER-Paris*

Das abgelaufene Jahr war reich an künſtleriſchen Manifeſtationen. Die beiden Retroſpektiven Cézannes und Renoirs, in der Galerie Bernheim jeune und bei Durand Ruel, gewährten uns wieder einmal Bewunderung des ſtrengen, faſt tragiſchen Genies des Meiſters von Aix und herzliche Freude an dem wundervollen Erlebniſſe jener Kunſt, mit der uns der Maler der glücklichſten Geſellſchaftsklaſſe jenes aufgeklärten Bürgertums der dritten Republik verwöhnt hat, die Renoir ſein Leben hindurch gemalt hatte. Keiner war wohl mit ſo viel leidenſchaftlicher Inbrunſt Maler, wie dieſer von Siechtum gekrümmte Mann, dem Vollard jetzt einen Band widmet, der in ſeiner Art allen Kunſtſchriftſtellern als Muſter gelten könnte [1].

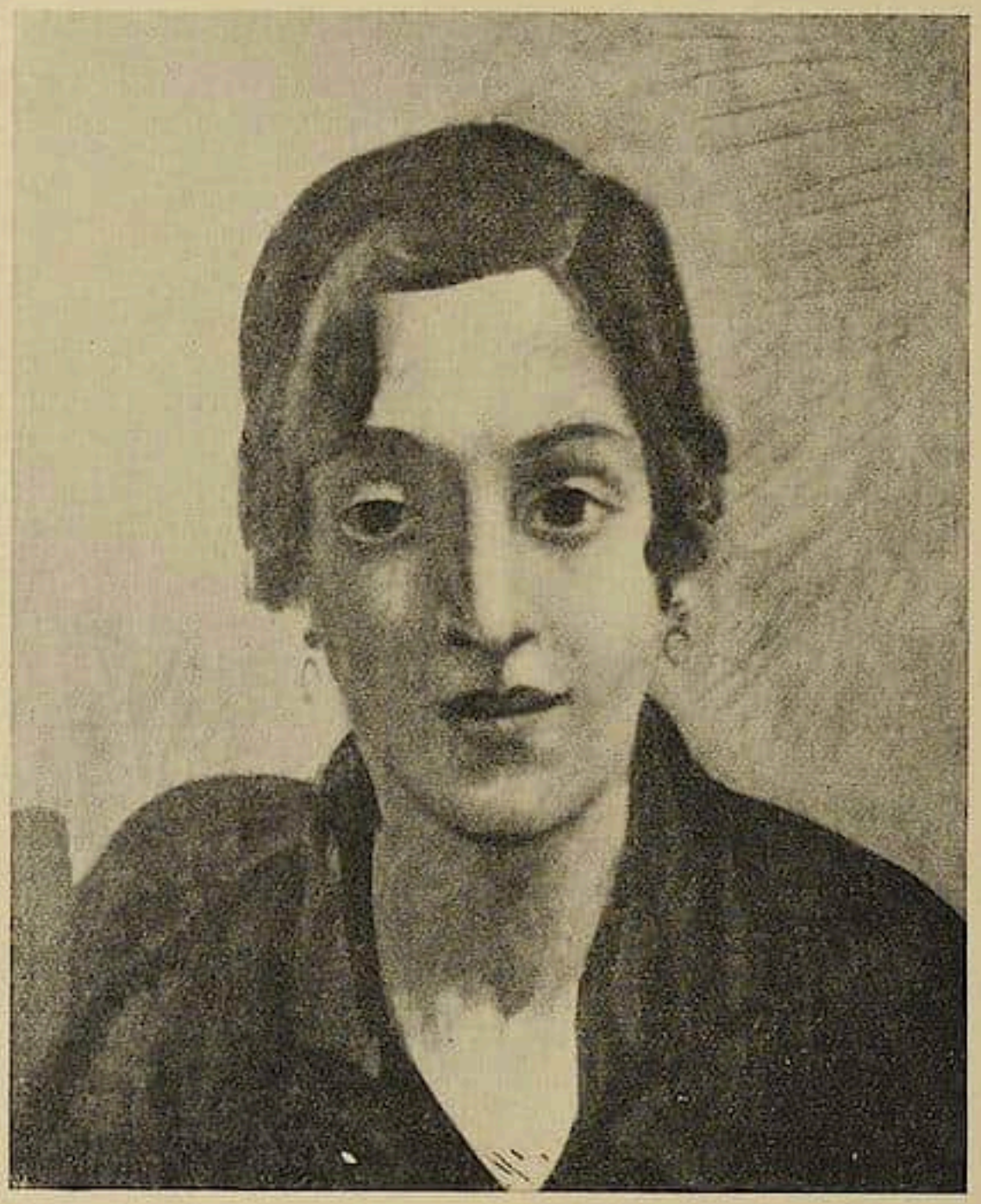
Vollard hat die Klugheit, nur das mitzuteilen, was ihm der Meiſter über Kunſt und Künſtler enthüllt, und es wird gewiß von größtem Intereſſe ſein, gewiſſe Stellen ſeines Buches hier wiederzugeben: „Es gibt Leute, die nur für das Neue ſchwärmen" — ſagt Renoir — „ich dagegen liebe das Alte. Ich liebe die alten, ſo heiteren Fresken — alte Fayencen und die Patina alter Gewebe . . . es iſt kein leerer Wahn um die Patina der Zeit — der Nachdruck liegt wohl darauf, daß ein Kunſtwerk auch dieſe Patina verträgt — denn nur die bedeutenden Werke vertragen ſie." . . . oder weiter: „Fortſchritt in der Malerei!" — etwas, was ich nicht zugebe. Es gibt da keinen Fortſchritt, weder im Ideellen noch im Verfahren. Eines Tages wollte ich — ſehen Sie — das Gelb meiner Palette ändern — gut! — ich habe mich zehn Jahre darum umſonſt gequält. Schließlich iſt die Palette der heutigen Maler dieſelbe wie die der Pompejaner — wie die Pouſſins, Corots oder Cézannes: ich will ſagen, ſie iſt nicht reicher geworden. Die Alten benützten Erdfarben, Ocker, Beinſchwarz. Mit dieſen läßt ſich alles herausbringen. Man hat wohl verſucht, einige andere Töne hinzuzufügen; aber wie leicht hätte man ebenſo darauf verzichten können! So habe ich Ihnen von der großen Entdeckung geſprochen, die man zu machen geglaubt hat, als man Schwarz durch Blau und Rot erſetzte. Doch wie weit entfernt iſt dieſe Miſchung, die Feinheiten eines Beinſchwarz zu geben — das im übrigen dem Maler die Mühe ſpart, Mittag um 14 Uhr zu ſuchen. Mit einer beſchränkten Palette konnten die Alten ebenſogut wie die von heute malen (man muß ja ſchließlich höflich gegen ſeine Zeitgenoſſen ſein), aber das ſteht feſt, was jene gemalt haben, iſt doch ſolidere Malerei."

Wenn ein Bonnard, deſſen Ausſtellung bei Bernheim jeune unſere Bewunderung erregte, oder ein Matiſſe die Tradition Renoirs bedeuten, hat ſich Derain ganz dem Kulte Corots geweiht.

Alles deutet im übrigen darauf hin, daß Corot der Schutzpatron der heutigen Malergemeinde wird. Ein Wahrheitsfanatismus macht ſich überall in der Malerei geltend, und man begrüßt mit Freude ſolche Ausſtellungen, die zu ſehen übrigens ein wahres Glück bedeutete, wie jene der holländiſchen Meiſter. Dieſe künſtleriſche Offenbarung fiel gleichzeitig mit der Ingres-Ausſtellung zuſammen — man war daher um ſo geneigter, zwei weſensfremde Kunſtarten einander gegenüberzuhalten.

---

[1] Ambroiſe Vollard: Renoir avec onze illustrations hors Texte dont, huit phototypies (Paris, Les Editions G. Crès et Cie. 1921).



André Derain. Kopf einer Italienerin. 1921.

Ingres erſcheint, nachdem ihn eine Generation faſt verleugnet hatte, von der heutigen wieder in Ehren rehabilitiert.

Ingres iſt der Klaſſiker, der wie Pouſſin oder Corot eine Grundmauer im Gebäude jener großen Malerkultur darſtellt, die ſtets ein Abglanz franzöſiſchen Lebens war. Man kann in den Geiſt dieſer Kunſt nicht eindringen, ohne einen Ingres, einen Pouſſin oder einen Corot zu verſtehen. So iſt es das Schickſal der heranwachſenden Generation, wieder ihre Blicke nach den Muſeen zu richten und das Groteske ſowohl wie den Intellektualismus zurückzuweiſen — dieſe zwei unzertrennlichen Elemente, die in der Kunſt unſerer Tage ausſchlaggebend waren.

Man ſcheint am Ziele jener Äſthetik angelangt zu ſein, die Nietzſche, der Groteske, Peſſimismus, überhaupt alles, was nicht direkt ſinnliche Verſchönerung der Natur bedeutet, mit Häßlichkeit identifizierte — die „Entſinnlichung der Kunſt“ nannte.

Das Groteske, das in der heutigen Kunſt überwiegt, iſt im Grunde nur die wahrſte, die univerſellſte Ausdrucksform, die ebenſo den Primitivismus unſerer Zeit charakteriſiert, wie ſie in ähnlich analoger Weiſe im 7. und 6. Jahrhundert in Griechenland oder im chriſtlichen Mittelalter das ſtärkſte Moment in der Kunſt bildete.

Das Groteske in der Geſchichte der Kunſt iſt bloß eine Phaſe des menſchlichen Geiſtes, das Streben nach dem Ideal, und durch eine Form, die ungelenk und ungeſchickt er-

Jean Marchand. Weibliches Bildnis.
Galerie Marſeille.

ſcheint, doch nur die Vorſtufe reifer Kulturen, deren Glanz wiederum den Keim nachfolgender Dekadenz in ſich trägt.

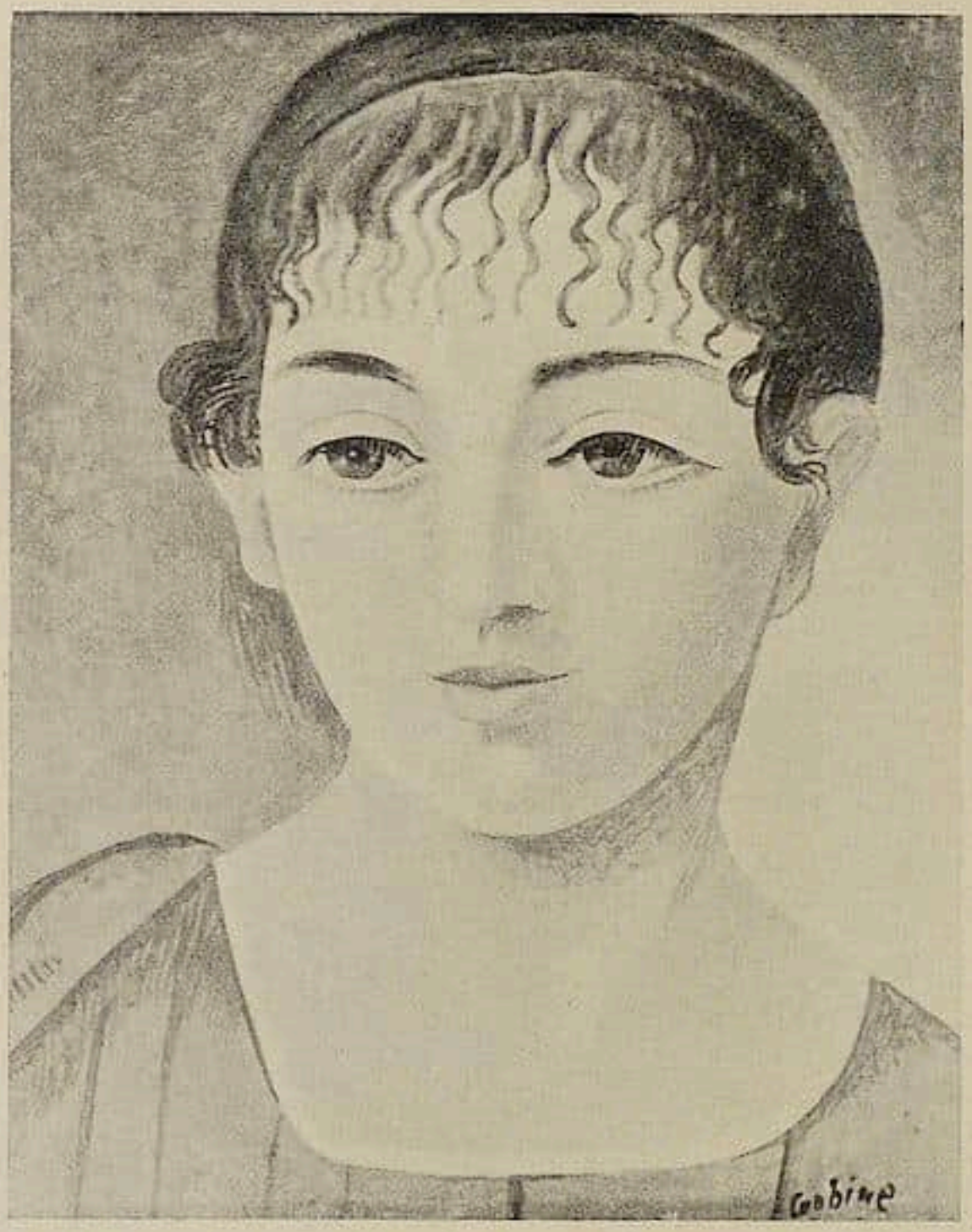
Iſt es nicht gerade das Groteske, das mit am ſtärkſten die eruptive Kunſt der letzten Jahre, die ſich von allem Traditionalismus emanzipierte, charakteriſiert?

Wir verſtehen heute die Abneigung unter Ludwig XIV. gegen die Kunſt der holländiſchen Meiſter.

Die Kunſt eines Rembrandt iſt doch grundverſchieden von der eines Raffael.

Raffael, der Träger antiker Tradition, hat die gleiche allgemeine Schönheit ausgedrückt, indem er die gleichen großen idealen Formen anwandte, die das alte Griechenland den byzantiniſchen Moſaikbildnern vermacht hatte, die dieſe ihrerſeits den Primitiven übermittelten und deren Lebenskraft ſich über Giotto-Maſaccio bis auf Raffael erhielt, um noch nach Jahrhunderten als Kanon einen Ingres zu verführen, der in ſeiner Art bildneriſches Schaffen auf das antike Muſter als auf das Vollendetſte zurückführen zu müſſen glaubte.

Die Kunſt Rembrandts dagegen iſt dieſer Art ſo weſensfremd wie etwa die Shakeſpeareſche Tragödie der Sophokleiſchen fremd iſt.



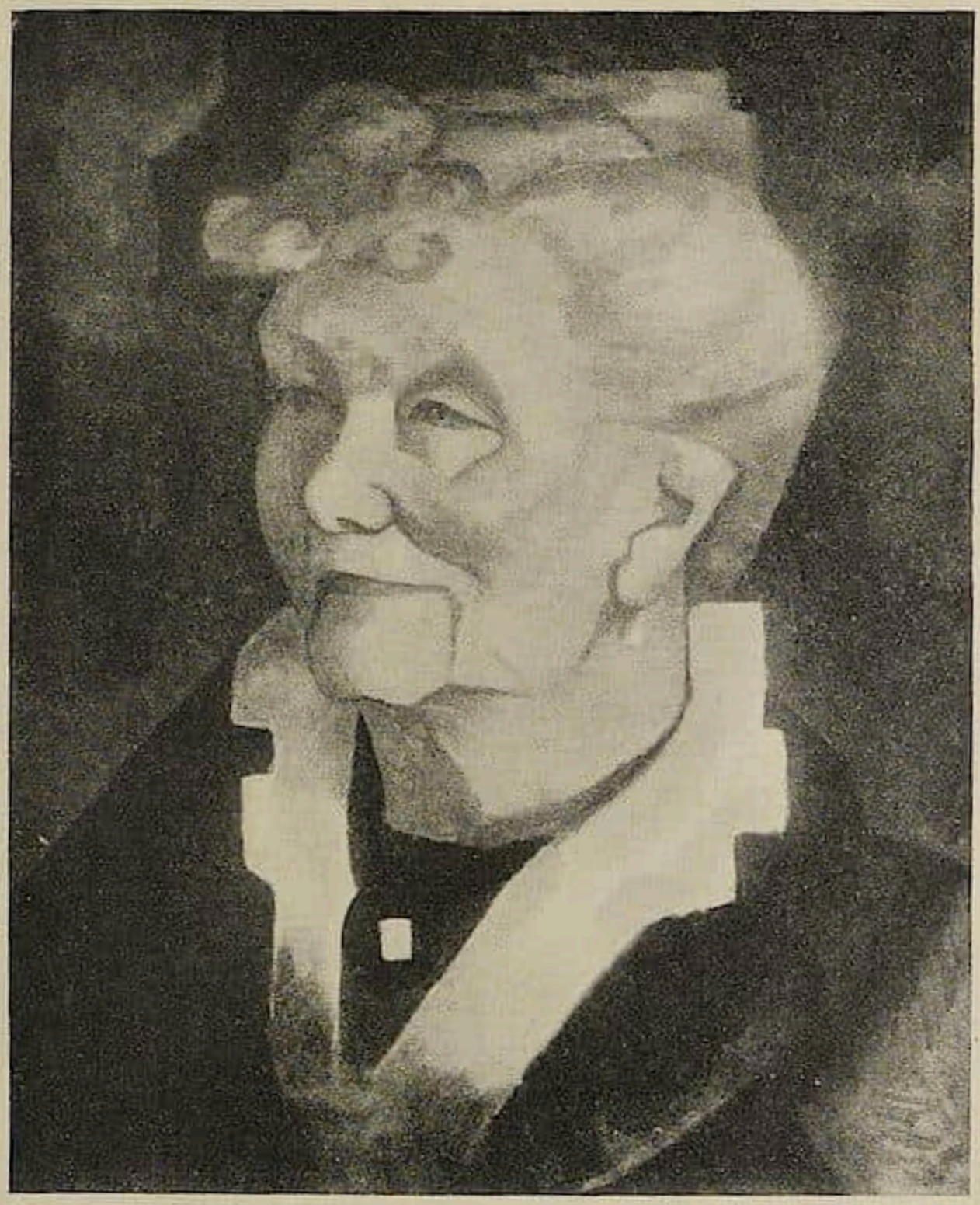
O. Coubine. Frau aus Avignon.
Galerie Bourgeat.

Bei Rembrandt wirkt die Magie des Alchimiſten; es iſt eine ganz beſondere Kunſt, und dabei doch ſo konkret im Weſen und derart allgemein menſchlich, daß man ratlos dem Zweifel gegenüberſteht, ob man ſie jener abſoluten Schönheit idealer Formen, die man als klaſſiſche bezeichnet, vorziehen oder ſie auch nur gegenüberſtellen darf.

Solche ganz gegenſätzliche Äſthetik bietet das Bild der Ausſtellung von Ingres. Hier herrſcht ein allgemeines Formideal. Die Linie der Kontur iſt grundlegendes Element. Die Farbe iſt konventionell, die Modellierung flach; aber welcher Scharm in der Zeichnung! Man möchte glauben, die Senſualität eines Kalligraphen chineſiſcher Erotik hätte dieſe Arabeske belebt. Das iſt eine ganz ſonderbare Senſualität, faſt verwirrend, halb chineſiſch, halb franzöſiſches 18. Jahrhundert.

Gewiſſe Bilder ſcheinen zwar vergrößerte Miniaturen, andere dagegen ſind wahre Wunderwerke der Malerei — bei denen die Farbe nur zarte Begleitmuſik der Melodie der Zeichnung iſt — die aber, harmoniſch abgeſtimmt, dem Wohllaut der ſinnlichen Formen in göttlichen Kadenzen ſchmiegſam folgt.

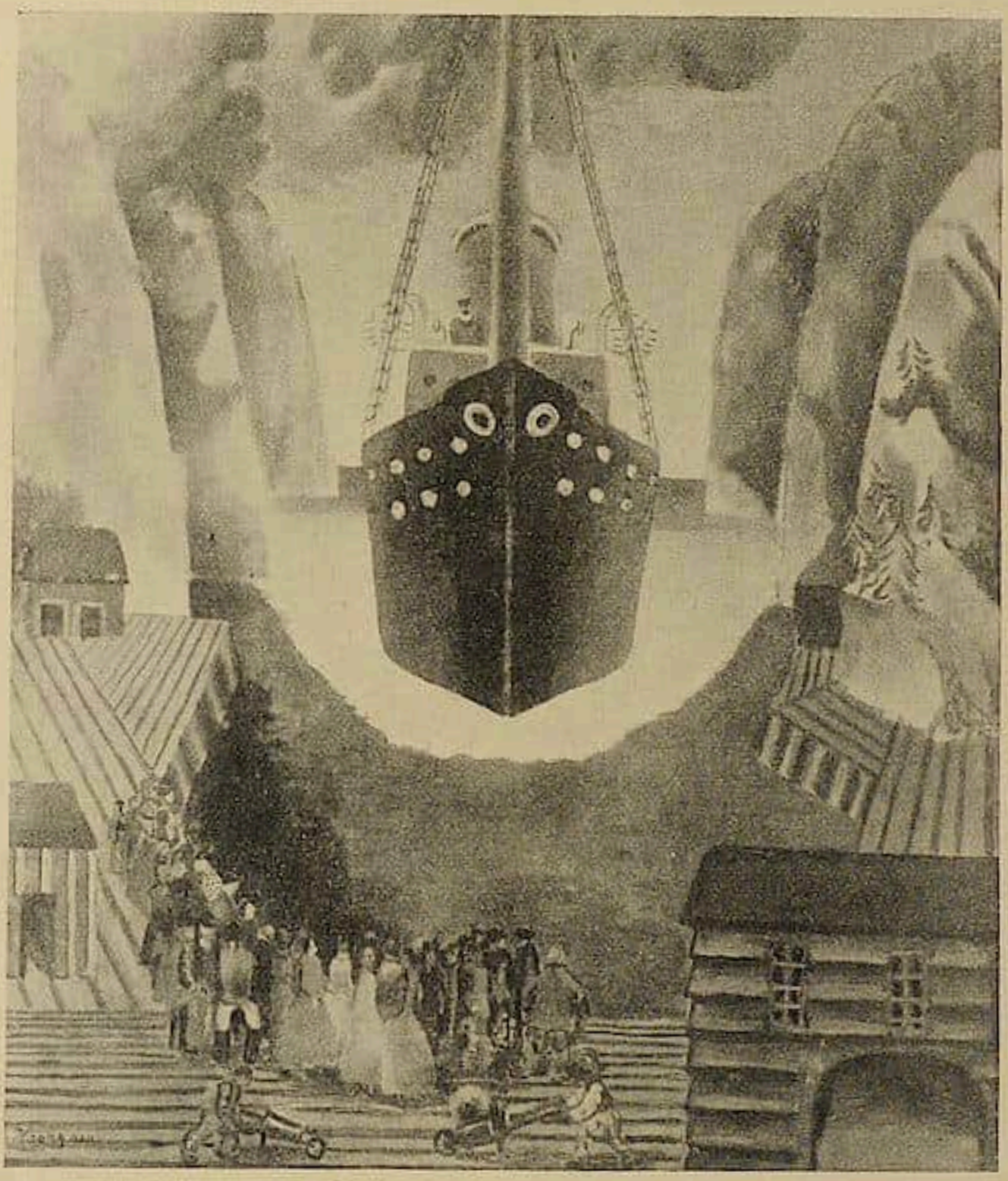
In ſeinen Bildniſſen paart ſich dem lieblichen Scharm unheimliche Schärfe des Ausdrucks und macht ihn zu einem ganz einzigartigen Pſychologen.



Marcel Gromaire. Porträt der Großmutter.
Galerie La Licorne.

Als ich die Ingres-Ausſtellung verließ, fand ich das, was Gauguin von dem Meiſter ſagte, zutreffender als je zuvor. „Es iſt ganz richtig, daß Ingres trotz ſeines offiziellen Charakters ſicher der am wenigſten verſtandene Künſtler ſeiner Epoche war, vielleicht galt er gerade deshalb als offiziell. Man ſah nicht den Revolutionär, den großen Konſtrukteur in ihm; deshalb machte er auch keine Schule. — — Ingres ſtarb, aber wahrſcheinlich ſchlecht verſcharrt ſteht er heute lebendig vor uns da, nicht als ein Offizieller, ſondern ganz außerhalb ſolcher Klaſſifizierung. Er konnte nicht der Mann der Majorität ſein.“ —

Aber welche Enttäuſchung bot uns die Ausſtellung Picaſſos, der gerade in den Fußtapfen Ingres' ſchreiten will, um bei einem recht peinlichen Manierismus zu landen. Die letzten Bilder Picaſſos bei Paul Roſenberg ſollten klaſſiſch anmuten. Man war eher verſucht, zu glauben, ſie ſtammten aus der Bologner Schule, ſie ſchienen eher Kinder eines Annibale Caracci als die eines Ingres. Hoffen wir, daß dieſe Arbeiten nur eine Durchgangsphaſe für Picaſſo ſind und der Künſtler ſich wieder zu ſich



Per Krohg. Der kleine norwegiſche Hafen.
Galerie La Licorne.

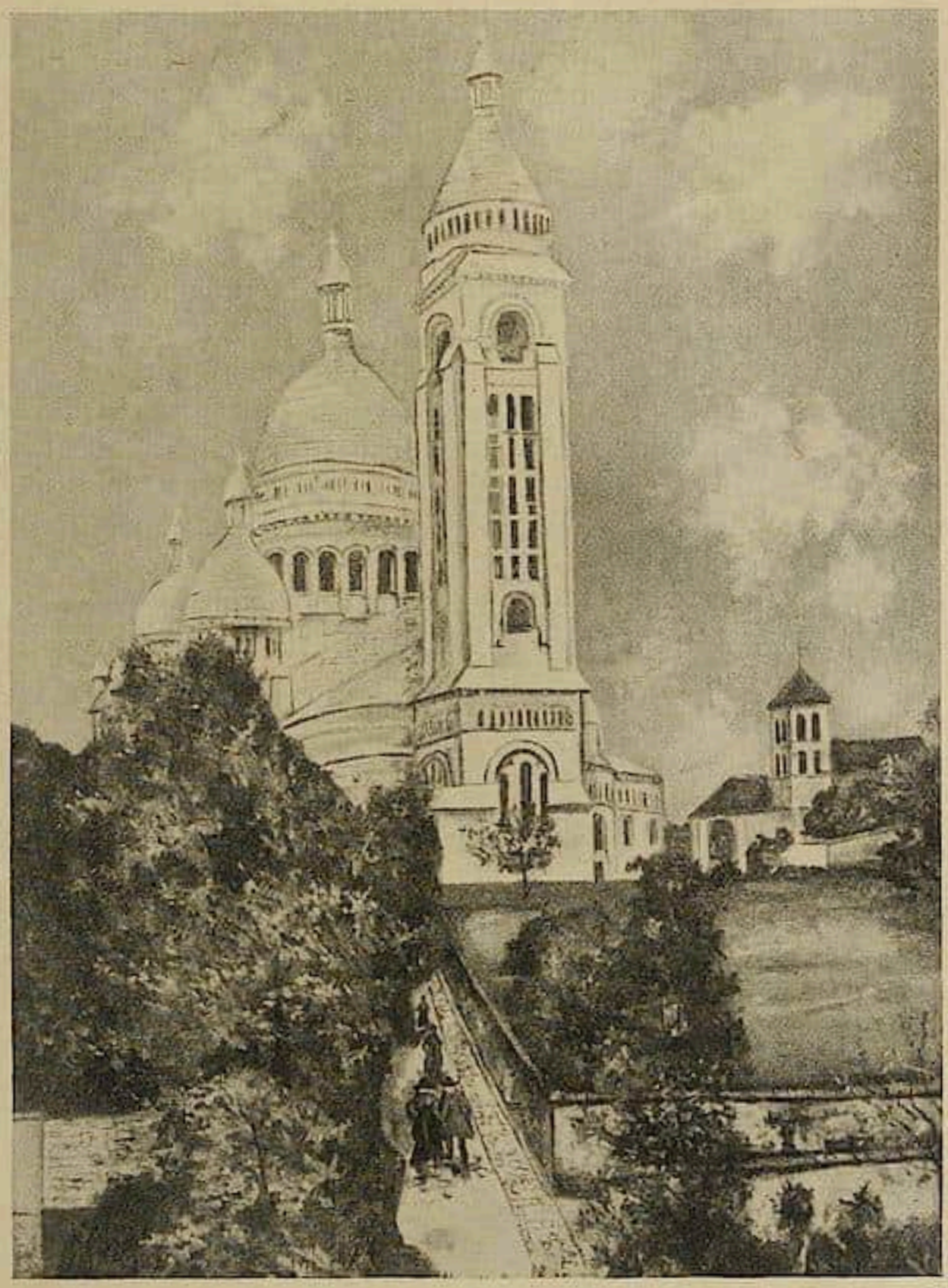
ſelbſt zurückfindet, wenn er ſich einmal dieſen aufdringlichen Manierismen entzogen haben wird.

Wenden wir uns den Jüngeren zu, die mehr Freimütigkeit in ihrer Kunſt zeigen.

Doch will ich mich heute damit begnügen, jene zu erwähnen, die, wie Derain, Marchand, Coubine nach Corot hin orientiert ſind, das heißt nach einer Kunſtart, die bei äußerer Schlichtheit voll Wiſſen iſt — oder von jenen ſprechen, die anderen Richtungen zuſtreben und ſich um Dunoyer de Segonzac gruppiert haben, ſei es um einen jungen Künſtler Namens Gromaire, deſſen Ausſtellung in der Galerie „La Licorne“ uns ein wahres Malertemperament enthüllt hat — das zwar noch ein wenig verwirrt erſcheint, aber in der Malerei eine ſchöne, kräftige Matière anſtrebt.

Noch iſt in ſeiner Kunſt viel Mechaniſches zu verſpüren, aber ich ſtehe nicht an, zu behaupten, daß man von dieſem Maler Werke einer vollkommen neuen Subſtanz zu erwarten hat.

Schon auf der Ausſtellung der Independants konnte man auch ſonſt die Tendenz nach maleriſcher Matière ſich vorbereiten ſehen.



Maurice Utrillo.

Sacré Cœur à Montmartre.

Galerie Weill.

Dort waren Segonzac, Luc Albert Moreau, Dufresne die Schrittmacher dieſer Bewegung. Spürt man bei dieſen wie bei Gromaire Zurbarans oder Rembrandts Schatten ſchweben, ſo kann man ſich nicht dem Eindrucke verſchließen, daß auch die Meiſter von 1830 neuerlich als Vorbilder an Bedeutung gewinnen, und man konſtatiert dieſelben Recherchen bewußter Schlichtheit wie bei den Anbetern Corots: Derain, Coubine, Marchand, Portal, Riou, Kars, Uter, Gimmi.

Nur einen Maler gibt es da, der aller Einreihung widerſtrebt — es iſt Utrillo. Seine letzte Ausſtellung bei Mlle. Weill zeigt dieſen ſonderbaren Menſchen immer der alten Liebe hingegeben — Pariſer Straße und Faubourg. Unermüdlich ſieht er ſie an und malt ſie, und ſtets mit neuem Reize. Seine Landſchaften werden von Malern heute ebenſo geliebt wie die des Zöllners Rouſſeau. Als moderne Malerei haben ſie wirklich etwas Sonderbares. Sie ſprechen des Äſthetikers Raffinement ebenſo an wie ſimpler Leute Geſchmack. Sie füllen würdig ihren Platz in der Sammlung eines Robert de Rothſchild — eines der größten Sammler — wie in der kleinen Montmartrekneipe, wohin der Maler kommt, um ein Glas zu trinken. Er iſt der Maler von Paris — nennt man ihn doch den Guardi von Paris.

Dieſer Bericht ſei mit dem Hinweiſe auf die Ausſtellung des Norwegers Per Krohg geſchloſſen, der durch die Friſche einer äußerſt originellen dekorativen Begabung ſehr bemerkenswerten Erfolg hatte.

Dunoyer de Segonzac. Zeichnung.
Galerie Marſeille.

Die Bildteppiche und der dekorative Stil

Mit 6 Abbildungen *Von HERMANN SCHMITZ*

Das große und ſtändig wachſende Intereſſe, das gegenwärtig Sammler, Künſtler und Kunſtforſcher der Bildteppich- oder Gobelinwirkerei entgegenbringen, hat zum Teil ſeine tiefere Urſache in dem neubelebten Verhältnis zu dem eigentlich Dekorativen in der Kunſt überhaupt. Als vornehmſter Schmuck der Wand mußte der europäiſche Bildteppich zunächſt den gleichen Bildungsgeſetzen und der gleichen Stilentwicklung wie die Wandmalerei unterliegen. Aber darüber hinaus wohnen der Bildwirkerei ihrem techniſchen und künſtleriſchen Weſen gemäß ganz beſondere Bedingniſſe zur Ausbildung einer dekorativen ſtiliſierenden Formengebung inne. Die Umſetzung der Natureindrücke und Vorſtellungen in eine höhere ideele Kunſtſprache erfolgt in ihr gewiſſermaßen mit Notwendigkeit. Schon die Technik führte dazu. Der Bildwirker ſetzt wie der Moſaikkünſtler ſein Bild gewiſſermaßen aus nebeneinander geſtellten Farbenflecken zuſammen. Während jener ſein Gemälde auf einen feſten Mauergrund aufträgt, ſchafft der Bildwirker Fläche und Bild zugleich, indem er Faden neben Faden mit der Spule oder Nadel in die aufgeſpannten Kettfäden flicht. Er läßt im Anfang der Entwicklung die Farbflächen gerade gegeneinander ſtoßen; ſpäter vermag er durch Verzahnung die Farben ineinander übergehen zu laſſen. Doch iſt es ihm verſagt, wie der Maler durch Auftragen von Farben, durch Aufſetzen von helleren und dunkleren Tönen nachträglich Abſtufungen, Lichter und Schatten, Brechungen und Verſchmelzungen hervorzurufen. Der Gobelinwirker muß alſo von vornherein die Farbtöne endgültig vor Augen haben. Er muß ſich den Karton, die Patrone oder originalgroße Vorzeichnung vor der Arbeit genau in ihre Farbenwerte zerlegen. Dieſen Karton hat er beim wagerechten Wirkſtuhl — Basselisse — unter der Kette liegen; er wirkt ihn dann im Gegenſinne. Beim aufrechten Wirkſtuhl, wie er namentlich in der Pariſer Gobelinmanufaktur üblich iſt — Hautelisse — hängt der Karton hinter dem Wirker, ſo daß der ihn bei der Arbeit im Spiegel ſieht. Im allgemeinen — das gilt namentlich von den Werkſtätten bis zur Renaiſſance — muß ſich der Bildwirker an eine beſchränkte Zahl von Farben halten. Es iſt klar, daß alle dieſe äußeren Bedingniſſe ſchon der Formen- und Farbengebung der Bildwirkerei ein beſtimmtes flächenmäßiges, dekoratives Stilgepräge geben mußten.

Und doch trotz dieſer von Hauſe aus in ihr wirkenden Beſchränkungen begleitet die europäiſche Bildteppichkunſt in ihrem ganzen Verlauf die Geſchichte der Malerei in dem Beſtreben auf ſtetig geſteigerte maleriſche und räumliche Wiedergabe der Natur! Von den ſtrenggezeichneten tektoniſchen Wandbehängen des 12. Jahrhunderts — deren hervorragendſte Zeugniſſe die Dorſalien im Halberſtädter Domchor ſind — bis zu den duftigen, licht- und raumerfüllten Schöpfungen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nach Bouchers Gemälden in Paris und Beauvais entſtanden, kann man den ſtufenweiſen Fortgang der Darſtellungsweiſe des Abendlandes vom Flächenmäßig-Linearen zum Maleriſch-Raumhaften lückenlos auch in der Bildwirkerei verfolgen. Nun iſt aber das Eigentümliche — und dies iſt die Kernfrage der künſtleriſchen Seite der Sache: daß die Bildwirkereien der hiſtoriſchen Stile, das heißt bis zum Ende des 18. Jahrhunderts bei all der zunehmenden Naturanſchauung und plaſtiſch räumlichen Vervollkommnung doch ſtets die Grundgeſetze der Fläche, der dekorativen Bedingungen einhalten. Erſt mit dem Klaſſizismus und der Romantik um 1800 gerät dieſes Verhältnis zwiſchen Naturwiedergabe und Flächigkeit aus dem ſchönen Gleichgewicht, das

Abb. 1. Dorſale. Niederſachſen, um 1180. Halberſtadt, Dom.

wir ſelbſt noch an den Bildteppichen des Louis XVI.-Stiles bewundern. Schon in den letzten Erzeugniſſen der Gobelins in der Revolution und dem Kaiſerreich hat der Naturalismus die Schranken des Flächenmäßigen durchbrochen. Mit den auf das Äußerſte vervielfachten Farbtönen und einer aufs Höchſte geſteigerten Fertigkeit der Zeichnung und Modellierung kommen die Bildwirker, wie gerade die Gobelins mit Bildniſſen und Taten Napoleons dartun, zu Wirkungen, die ſich vollſtändig denen der Ölmalerei nähern. Schon in der Louis XV.-Zeit beginnen vereinzelt die auch literariſch verfochtenen Beſtrebungen der Maler, den Gobelinwirkern die Effekte der Ölmalerei aufzuzwingen.

Es iſt von ungemeinem Gewinn nicht nur für die Geſchichte der Bildwirkerei, ſondern für die Erkenntnis des Weſens der älteren dekorativen Kunſt im allgemeinen, den oben angedeuteten Entwicklungsgang der älteren Bildteppichkunſt unter dieſem Geſichtspunkt bis in alle Einzelheiten zu verfolgen.

In dem von dem Kunſtgewerbemuſeum herausgegebenen Werk des Verfaſſers: „Bildteppiche; Geſchichte der Gobelinwirkerei", das ſoeben in der zweiten Auflage erſchienen iſt, iſt verſucht worden, den großen Gang des dekorativen Stils an der Hand auserleſener Beiſpiele zu erläutern; allein, da dieſes Handbuch doch mehr die Beſtimmung der Hauptgruppen und Gattungen der Bildteppiche zur Aufgabe hatte, ſo konnten die hier erörterten Grundfragen nur ſehr im allgemeinen und mehr gelegentlich geſtreift werden. Würde man ſie aber im einzelnen, z. B. an der Darſtellung von Blumen, Blättern, des menſchlichen Kopfes, des Pferdekopfes, einer Gewandfalte uſw. verfolgen, ſo erhielte man äußerſt reiche Aufſchlüſſe über die Art und Weiſe der Stilumſetzung der Vergangenheit, die auch der gegenwärtigen dekorativen Kunſt von großem Nutzen wären. Die Einſicht in die von einem durchwaltenden Flächengefühl getragene Auffaſſungsweiſe der älteren Teppichzeichner, einſchließlich Raffaels, Rubens', Coypels und Bouchers, läßt auch das Vorurteil gegenüber den Teppichen der ſpäteren Epochen verſtummen, wie es immer noch von Schlagwortäſtheten vertreten wird. Weil der Teppich nur flächige, flache Darſtellungen zulaſſe, darum ſei mit der eindringenden Perſpektive in der Renaiſſance die Bildwirkerei in Verfall geraten, und derartig mit räumlichen Bildern verzierte Teppiche ſeien daher zu verwerfen. Laſſen wir ruhig ſolche Schlagworte auf ſich beruhen und erfreuen uns an den Götterliebſchaften nach Boucher und den Don Quichotte-Teppichen nach Coypel, von denen demnächſt hervorragende Exemplare

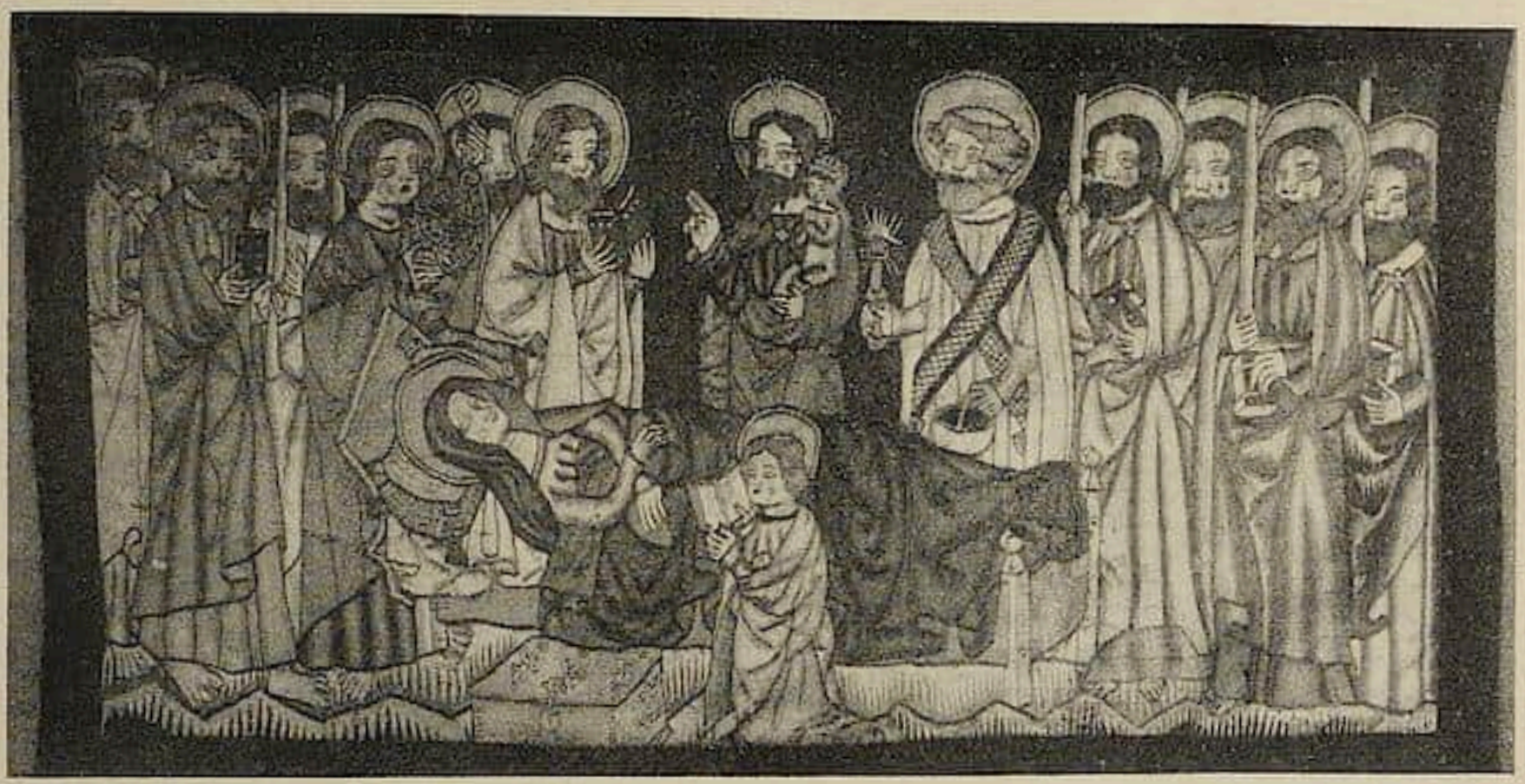


Abb. 2. Antependium. Tirol, Mitte 15. Jahrh. Berlin, Kunsthandlung P. Cassirer.

in dem Berliner Schloßmuseum der Öffentlichkeit zugänglich werden. Sie gehören gewiß zu den großartigsten Schöpfungen der Kunstgeschichte.

Die wenigen hier mitgeteilten Beispiele mögen nun die Hauptetappen des geschichtlichen Gangs der Bildteppichkunst veranschaulichen. Die erste Stufe, die des streng flächenmäßigen, von den tektonischen Kräften der Wand unmittelbar bestimmten romanischen Stils bezeichnet der Ausschnitt aus dem zweiten der beiden berühmten Rücklaken des Halberstädter Domes: Christus in der Mandorla von zwei Engeln flankiert, rund um 1180 entstanden (Abb. 1). Daß die deutsche Bildteppichkunst bis in das 15. Jahrhundert an der Flächigkeit festhält und auch den zeichnerischen Stil behauptet, zeigt das kleine Antependium mit dem Tod der Maria, das kürzlich von der Kunsthandlung von Paul Cassirer in Berlin erworben wurde (Abb. 2). Es ist mit ziemlicher Sicherheit als eine Tiroler Klosterarbeit um die Mitte des 15. Jahrhunderts bestimmbar, wie deren ähnliche die Sammlung Figdor in Wien besitzt. Köpfe und Faltenwurf lassen auf die Frühzeit des 15. Jahrhunderts schließen; aber wie so häufig gerade in der provinziellen Klosterkunst Deutschlands handelt es sich nur um ein Nachleben älterer Formen. Der etwa quadratische Teppich mit einer figurenreichen höfischen Szene im Besitz des Herrn Prof. Dr. F. Baumgarten in Budapest gibt einen Begriff von der hochentwickelten dekorativen Kunst der Brüsseler Bildwirker im Anfang des 16. Jahrhundert (Abb. 3). Er ist ein bezeichnendes Beispiel der Gruppe der Maître-Philippe-Teppiche und entstand nach Mitteilung des Herrn Prof. Baumgarten, nach dem Wappen zu schließen, wahrscheinlich um 1500—1515 für Juan Alonzo Guzman el Buon VI., Herzog von Medina. Die Übereinanderschichtung der Figuren auf dem ansteigenden Blumengrund, die Füllung der Bildfläche bis zum oberen Rande halten sich noch in den Bahnen strenger Flächenbehandlung, wie sie in den burgundischen Bildteppichen des 15. Jahrhunderts eingeschlagen waren. Allein in der malerischen Durchführung, zumal in den mit feinsten verzahnten Übergängen modellierten schweren Gewandfalten äußert sich der bildmäßige Grundzug der flämischen Teppichkunst, wodurch sich deren Erzeugnisse aufs schärfste von den bis ins 16. Jahrhundert am Linearen haftenden deutschen Wirkteppichen abheben. Die bewegte schattierende Blumenzeichnung in dem üppigen Boden und in der

Abb. 3. Bildteppich mit Karton maître Philipps. Brüſſel, um 1510.
Beſ.: Herr Prof. Dr. F. Baumgarten, Budapeſt.

Borte — Margariten, Weinreben, Stiefmütterchen, Lilien, Narziſſen, Erdbeeren und viele andere Kräuter ſind mit größter botaniſcher Treue wiedergegeben — kennzeichnet bereits eine Seite der flämiſchen Bildwirkerkunſt, die ſich in den mannigfaltigen Gattungen von reinen Blumenteppichen und Verdüren alsbald aufs köſtlichſte entfaltet. Während Maître Philippes Kartonzeichnerwerkſtatt in der größten Blüte ſteht, beginnt der italieniſche Hochrenaiſſanceſtil durch Raffael mit Mark Anton auch in die feſte Überlieferung des dekorativen Stils der Brüſſeler ſpätgotiſchen Bildteppichkunſt eine Breſche zu legen. Durch Bernhard von Orley und durch Pieter Coeke van Aelſt wird der Sieg des großen Raumſtils beſiegelt. Die Wiener Gobelinausſtellung im Belvedere hat gerade

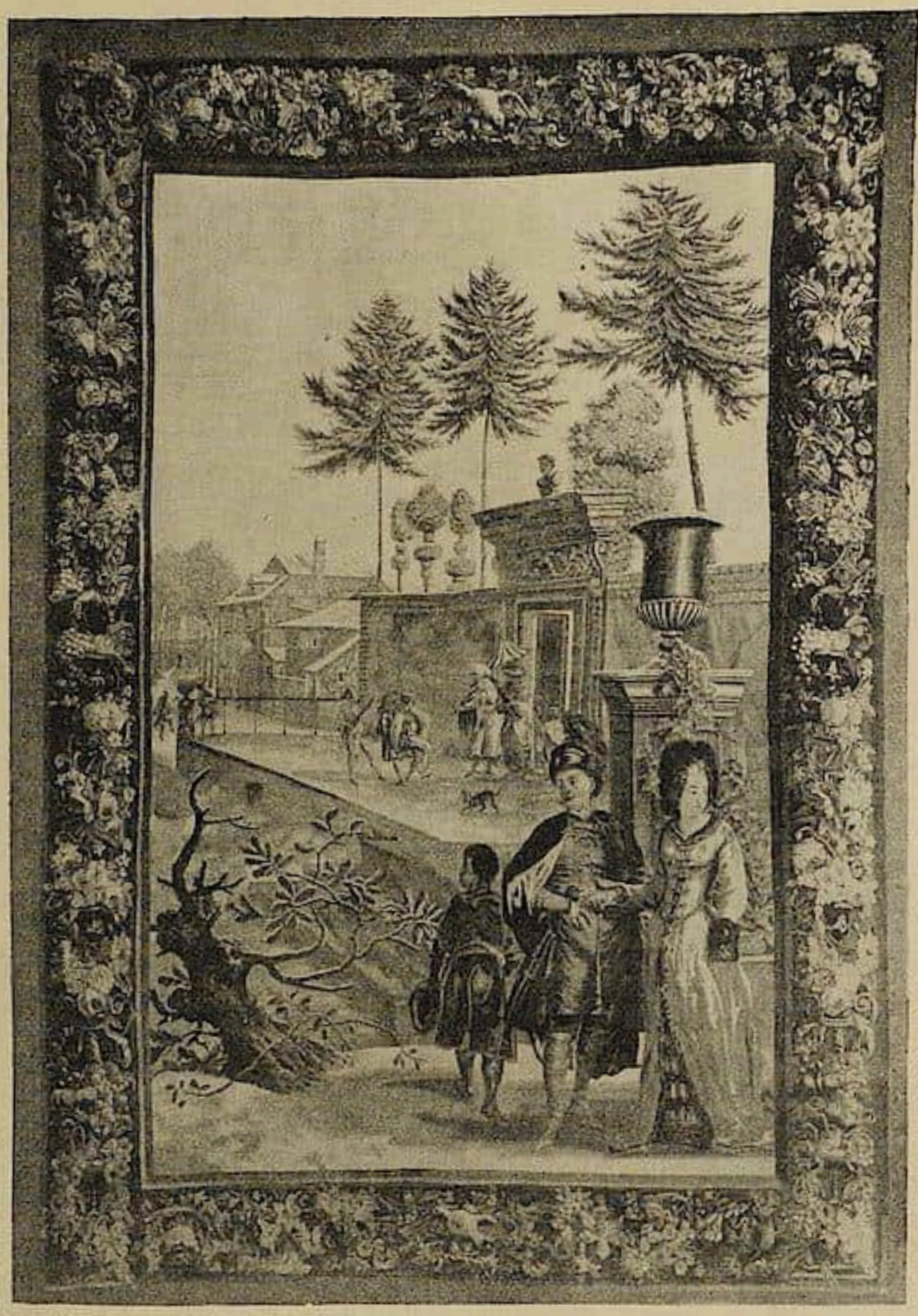


Abb. 4. Karnevalsſzene. Paris (?), um 1700.
Braunſchweig, Ehem. Herzogl. Schloß.

das ungemeine und großartige monumentale Schaffen dieſer beiden Meiſter zur allgemeinen Überraſchung der Kenner wie der Laien erſtrahlen laſſen. Die feſtliche, ſtolze und gehobene Menſchlichkeit der Renaiſſance kam in den großen gold- und ſeidedurchwirkten altteſtamentariſchen Folgen von rieſigen Formaten zum überwältigenden Ausdruck. Auf dieſer Ausſtellung wurde auch die Umwandlung des Teppichſtils im Barock durch Rubens und ſeine Schüler in Brüſſel und durch Lebrun in Paris auf das Lebendigſte dargetan.

Mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts tritt die Bildteppichkunſt zugleich mit der Malerei in das Stadium völliger maleriſch-räumlicher Freiheit. Der prächtige hochrechteckige Teppich mit einem Herrn und einer Dame in Schneelandſchaft im Schloß in Braunſchweig möge den Stil der Teppichwirkerei um 1700 vergegenwärtigen (Abb. 4). Wahrſcheinlich iſt das Stück, zu dem ſich noch ein fragmentariſches Gegenſtück mit

Abb. 5. Telemach und die Nymphen. Ausschnitt.
Brüssel, um 1730. Früher Berliner Kunsthandel.

einer Schlittenfahrt in dem städtischen Museum im Ägidienkloster in Braunschweig befindet, ein Erzeugnis einer Pariser Werkstatt, unter starker flämischer Einwirkung. Die schwere Frucht- und Blumenborte ist allerdings bezeichnend für die Brüsseler Teppiche der Zeit. Dagegen äußert sich in den Figuren wie in der Landschaft offenbar das Vorbild eines französischen Zeichners in der Art Gillots. Verwandt ist eine vorzügliche und auch kulturgeschichtlich merkwürdige Folge von Theater- und Karnevalsdarstellungen im Berliner Schloß, die wahrscheinlich in Paris um 1710 entstand.

Den Höhepunkt erreicht die malerische Richtung der Brüsseler Wandtapetenkunst in den um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu höchster Blüte gelangenden Werkstätten der Familie van der Borcht, deren umfangreiche Tätigkeit, ebenso wie die der Welthäuser von de Vos und Leyniers eine monographische Behandlung verdient. Eine Szene des Telemach: Telemach und die Nymphen aus einer Folge eines Amsterdamer Palais, die vor wenigen Jahren bei Muller versteigert wurde, möge die feine und zarte malerische Haltung eines Teppichgemäldes der Gattung verdeutlichen (Abb. 5). Vor kurzem wurden bei Muller in Amsterdam zwei etwa gleichzeitige, hervorragende, bezeichnete Tapisserien von Leyniers versteigert. Nach der Mitte des 18. Jahrhunderts brachte dann Boucher, dieses größte dekorative Genie der französischen Kunst, die letzte Verfeinerung und Vollendung. Die nach seinen Gemälden in den Gobelins und in der Staatsmanufaktur von Beauvais um 1760—1790 gewirkten Folgen stellen das Höchste in der Abstufung der Töne und Mischung der Farben dar. Und welche bewundernswerte Fertigkeit in

Abb. 6. Ecke eines Pariſer Gobelins von Neilſon. Um 1770. Berlin, Kunſtgewerbemuſeum.

der dekorativen Zerlegung und Umſetzung erreichten damals auch die Kartonzeichner der Einzelheiten, die für die Gobelinmanufaktur arbeiteten, um nur an die unvergleichlich ſchön und klar gezeichneten Blumenumrahmungen zu erinnern, die für die in jenen Jahren von den Meiſterwirkern Cozette, Audran, Neilſon u. a. gewirkten Prachtteppiche gezeichnet wurden (Abb. 6). Barbariſch erſcheint neben ſolchen Stücken, wo jeder Farbenfleck an ſeiner Stelle ſitzt und etwas bedeutet, die ſinnloſe Teppichzeichnerei moderner Künſtler, die der Meinung ſind, daß es genügt, die Fläche mit Farbenflecken ohne Bedeutung zu füllen; ich denke da gerade an einen nach Pechſteins Entwurf gewirkten Teppich, der vor einigen Jahren in der Sezeſſion zu ſehen war.

Betrachten wir den Gang der europäiſchen Bildteppichkunſt, indem wir uns vergegenwärtigen, daß eigentlich die Technik von Anfang an bis zum Schluß die gleiche geblieben iſt: ſo erſcheint uns doch die gewaltige innere Kraft des in der Kunſt Europas waltenden Geiſtes in einem großartigen Lichte. Erſt die ganz unbeholfenen weltfernen Ornamentfiguren des romaniſchen Stils und endlich die lichtdurchfluteten ſonnigen Götterlandſchaften Bouchers! Es iſt ſelbſtverſtändlich, daß die letzte Erklärung für die dennoch bis zum Schluß beibehaltene dekorative Geſetzlichkeit erſt im Zuſammenhang mit der Geſchichte der Wanddekoration und ſomit der Raumgeſtaltung gefunden werden kann, in deren Dienſt die Bildteppichkunſt entſtanden, erblüht und ſchließlich in der Revolutions- und Empirezeit verdorrt iſt.

Die Reorganiſation der holländiſchen Muſeen

Der Reichsausſchuß für die Reorganiſation der holländiſchen Muſeen hat ſeine Arbeit beendet und der Regierung einen Entwurf vorgelegt, wie er ſich die betreffende Reorganiſation denkt. Der Vorſitzende dieſes Ausſchuſſes war Dr. jur. M. I. Duparc; zweiter Vorſitzende der Direktor des Rijksmuſeums F. Schmidt Degener; Schriftführer Dr. C. Hofſtede de Groot, Prof. Dr. W. Martin und P. Viſſer; Mitglieder der Direktor des Stedelijk Muſeums in Amſterdam C. W. H. Baard, Jhr. H. Teding van Berkhout, Dr. A. Bredius, S. de Clerq, Dr. H. van Gelder, Dr. J. H. Holwerds, C. G. 't Hooft, Dr. H. H. Juynboll, W. M. Martens, der Kunſthändler A. W. H. Menſing, der Archivar Dr. S. Muller Fzn, M. van Nolten, Jhr. B. W. F. van Riemsdijk, T. B. Roorda, Prof. Dr. J. Six, Prof. Dr. Jan Veth und Prof. Dr. W. Vogelſang.

Die Herren ſchlagen vor die Gründung eines Kunſtmuſeums (ein ſchlichtes Gebäude hinter dem Rijksmuſeum und durch eine Galerie damit verbunden), das zunächſt die beſten Kunſtwerke des „Rijksmuſeums" enthalten ſoll und die Hauptſtücke des „Muſeums voor Geſchiedenis en Kunſt". Aber auch das „Muſeum van Oudheden", das „Ethnographiſch Muſeum" und das „Prentenkabinet" ſollen ihr Beſtes beiſteuern, um den Sammlungen des Kunſtmuſeums einen „enzyklopädiſchen" Charakter zu geben.

Der Reſtbeſtand der Sammlungen des Rijksmuſeums wird getrennt in Objekte, die kunſthiſtoriſchen und die nur hiſtoriſchen Wert haben. Die kunſthiſtoriſch wertvollen Stücke des „Rijksmuſeums" und des „Muſeums voor Geſchiedenis en Kunſt" bleiben im „Rijksmuſeum". Von den Sammlungen, die nur einen hiſtoriſchen Wert haben, bleibt das Prähiſtoriſche und Archäologiſche in Leiden, damit es den Kontakt mit den übrigen frühen Sammlungen nicht verliert, Bauernkunſt und Folkloriſtiſches wird in dem „Openluchtmuſeum" in Arnhem untergebracht, und der Reſt bleibt in Amſterdam in einem neu zu gründenden Hiſtoriſchen Muſeum.

Das Ethnographiſche Muſeum, das bislang in Leiden war, wird nach Haag übergebracht.

Für Amſterdam iſt noch ein Architekturmuſeum und für Haag ein Muſeum für Buchkunſt geplant.

Dies ſind wohl die Hauptlinien, die der Reichsausſchuß der Regierung für die Ordnung der troſtlos chaotiſchen Muſeumszuſtände in Holland vorgezeichnet hat. Man muß wirklich ſagen, daß das Projekt im allgemeinen von beiſpielloſer Großzügigkeit und eine beſſere Löſung kaum denkbar iſt.

Und doch kommen einem betreffs des ſogenannten Kunſtmuſeums ſehr ernſte Bedenken, die ſich ſpäter bei der Durchführung des Planes (vorausgeſetzt, daß die Entwerfer auch die maßgeblichen Verwirklicher desſelben ſein werden) beſtätigen werden. Das Verhältnis zur Kunſt im allgemeinen, inſofern es in dem Ausſchußbericht zum Ausdruck kommt, iſt nämlich ein gänzlich unmodernes.

Es wird in dem Bericht immer wieder betont, daß man mit dem Kunſtmuſeum beabſichtigt, „die allgemeine kulturelle und die äſthetiſche Bildung" der großen Maſſe zu fördern. „Die wirkliche Liebe zur bildenden Kunſt und der heiße (?) Begriff derſelben ſoll erweitert und veredelt werden." Es iſt ausſchließlich die Rede von der „hohen Schönheit" der alten Kunſtſchätze. Von den Meiſterwerken der oſtaſiatiſchen Kunſt wird nur ihre „reine Schönheit" hervorgehoben. Die Kunſterzeugniſſe des Indiſchen Archipels werden als „Äußerungen einer zwar elementaren, aber immerhin abſolut reinen Schönheit" gerühmt.

Der offenſichtliche Zweck des Kunſtmuſeums ſoll alſo ſein: Belehrung und Schönheitsgenuß. Nur davon iſt die Rede. Um das zu erzielen, ſoll das Kunſtmuſeum denn auch einen „enzyklopädiſchen" Charakter bekommen.

Die Anſicht, daß Kunſt zur Belehrung und Genuß da ſei, iſt ein Renaiſſance-Standpunkt, der vielleicht dem größten Teil der Renaiſſance-Werke, die ausſchließlich aus Freude an der ſchönen Form, alſo ihrer immanenten Schönheit wegen entſtanden ſind, gerecht werden kann, der aber niemals ein richtiges Verhältnis zur übrigen Kunſt gewähren wird, die mit Schönheit unmittelbar nun einmal nicht das allergeringſte zu tun hat.

Die meiſte europäiſche und außereuropäiſche Kunſt iſt nicht aus Schönheitsdrang geboren. Sie ſteht ſogar häufig in direktem Widerſpruch zur Schönheit und iſt doch Kunſt, große Kunſt, ſelbſt in der Wertſchätzung der altmodiſchen Schönheitsapoſtel, die ſich bislang vergeblich bemüht haben, dieſe der Renaiſſance polar entgegengeſetzten Kunſtwerke mit ihren Renaiſſance-Maßſtäben abzumeſſen und zu werten.

Wer die Pyramiden mit ihrer entſetzlichen, himmelſtürmenden Gewalt „ſchön" nennt, ſagt eine Phraſe. Die frühgriechiſchen Figuren mit ihrem blöden Lächeln und ihrer (ebenfalls in der Schätzung der vorigen Generation) grenzenloſen techniſchen Unbeholfenheit werden jetzt als größere Kunſtwerke betrachtet, als die in Schönheit kaum zu übertreffenden ſpätgriechiſchen Skulpturen. Die unſchönen Ravennatiſchen Heiligen machen auf den nicht verbildeten Betrachter einen erſchütternderen Eindruck als die im vollſten Sinne ſchönen Spätrenaiſſance-Heiligen. Solche Beiſpiele ließen ſich ins Unendliche vermehren. Die veraltete Schönheitstheorie wird wohl am beſten ad absurdum geführt durch Hinweis auf die Negerplaſtik. Dieſe hat doch nicht nur mit Schönheit nichts zu ſchaffen, ſondern iſt ſogar von einer ausgeſprochenen ſchauerlichen Häßlichkeit. Aber Kunſt iſt ſie, viel, viel größere Kunſt als die „ſchönen" Gemälde, womit hier in Holland eine „unſterbliche" impreſſioniſtiſche Schule uns bis zum Erbrechen langweilt. Eigentlich iſt es eine unverzeihliche Profanation, die beiden überhaupt miteinander zu vergleichen.

Als Ausdruckskunſt, wovon hier einige wenige Beiſpiele angeführt wurden, war die Realiſation die Formwerdung eines übergroßen ſeeliſchen Erlebniſſes, und wenn man überhaupt von einem Zweck bei dieſen meiſtens aus zweckloſeſter innerſter Notwendigkeit entſtandenen Schöpfungen ſprechen darf, ſo kann es ſich niemals um Schönheitsgenuß, ſondern ausſchließlich darum handeln, die Außenſtehenden zum Miterleben oder Nacherleben dieſes formgewordenen Weltgefühls zu zwingen.

Im Grunde kann es einem egal ſein, zu welchen Kunſtanſchauungen die großen Herren im Lande ſich bekennen. Jeder ſoll nach ſeiner Faſſon ſelig werden. Wo aber, wie es hier der Fall iſt, veraltete Anſchauungen die Baſis bilden für ſolche eingreifende Änderungen auf Muſeumsgebiet, fragt es ſich, ob mit den mehr zeitgemäßen Kunſtanſchauungen, die Worringer als erſter vertrat, wozu ſich alle Jünger bekennen, und die demnächſt Allgemeingut ſein werden, nicht Rechnung getragen werden ſoll.

Wie wäre das Problem des Kunſtmuſeums im modernen Sinne zu löſen?

Man errichte es nicht in Amſterdam, wo das Gebimmel der Elektriſchen, des Brüllen von Autos, Hundegekläff und der ſonſtige übliche Straßenlärm eine andächtige Verſenkung in die Kunſtwerke nicht geſtatten würde. Sondern irgendwo weit weg, wo es lautlos ſtill iſt, im Walde, am Meer. Die Stadtentrücktheit und Einſamkeit wird allein ſchon das Beſondere dieſes Muſeums, das mehr Heiligtum, mehr ein Tempel als ein Muſeum ſein ſoll, ſteigern, und der lange Weg dorthin wird eine meditative Vorbereitung ſein für den endlichen Eintritt in das Sakroſanktum, wo das Göttlichſte, was es auf der Welt gibt, thront.

Die Auswahl der Kunſtwerke geſchehe nicht ausſchließlich durch Kunſtgelehrte, die ſo intenſiv ihrem wiſſenſchaftlichen Beruf leben, daß ſie von dem großen Weltbewegen vollkommen unberührt bleiben (ſchon ihre Gleichgültigkeit der modernſten Kunſt gegenüber, die wir gerade brauchen, die wir an erſter Stelle wollen, die für uns wertvoller iſt als die alte Kunſt, weil unſere Zeit, unſer eigenſtes innerſtes Leben darin kriſtalliſiert, ſpricht Bände), ebenſowenig durch „berühmte" Akademieprofeſſoren, die ſich gewöhnlich in irgendeine beſtimmte Richtung, meiſtens in die falſche, verguckt haben, ſondern von „Menſchen". Die voll und ganz „Menſch" ſind. Die nur „Menſch" ſind. Die ihre Zeit kennen. Die ihre Zeit verſtehen. Die mit der Zeit aufs innigſte verwachſen ſind. Und die doch über der Zeit ſtehen. In denen das Blut der eigenen Zeit aufs heftigſte pulſiert. Die intuitiv wiſſen, in welche Richtung der Zeitſtrom mit unaufhaltſamer Gewalt hintreibt. Nur dieſe großen, unbefangen vorwärts Gerichteten werden mit unfehlbarer Sicherheit aus den modernſten Werken, auch von noch lebenden Künſtlern, die die Kommiſſion rückſichtslos ausſchließen will, und aus den ungeheuren alten Schätzen, die in den holländiſchen Muſeen aufgeſpeichert liegen, das herausſuchen, was uns jetzt Lebenden am meiſten ſagen und geben wird, worin wir uns ſelbſt am meiſten zurückfinden werden. Und es wird ſich zeigen, daß das keines-

wegs Werke von den noch lebenden Modekünstlern sein werden, ebensowenig die großen alten Paradestücke, die von der alten Zunft am höchsten bewertet und folglich am meisten bekannt wurden, und auch nicht immer die Bilder, die am meisten Geld gekostet haben.

Die Auswahl der Kunstwerke soll klein sein. Im ganzen zehn, höchstens zwanzig Stück. (Eventuell baue man mehrere solche Tempelchen über das ganze Land zerstreut.) Bis jetzt hat man es überall mit der Quantität versucht. Die Quantität hat aber nur abgestumpft, abgestoßen. Nun versuche man es einmal mit dem meist radikal entgegengesetzten Mittel. Und jedes Bild, jede Skulptur soll vollkommen getrennt aufgestellt werden in einem einfachen, kapellenartigen Raum, der eigens dafür entworfen wurde. Die Größe, die Grundform, die Maßverhältnisse, der Anstrich, der Lichteinfall, kurz und gut das ganze Milieu soll nur dazu da sein, um gerade das eine Stück zur Geltung zu bringen. Vor allem sollen nicht mehrere Stücke in einem Raum zusammengebracht werden, um, wie es in dem Ausschußbericht so fürsorglich heißt, „durch auserwählte Nachbarschaft die gemeinsame Schönheit (immer wieder diese verfluchte Schönheit) zu steigern". Man lasse uns doch endlich mal in Ruhe, man lasse uns doch endlich, endlich einmal allein mit dem Werk, das uns lieb ist, das uns alles ist. Der Teufel hole den „enzyklopädischen" Charakter. Wir wollen nicht mehr belehrt sein, wir wollen keine Vergleiche anstellen, wir wollen nicht bewerten, wir wollen nur allein sein mit dem, was uns am liebsten ist. Wir wollen wenigstens ein paar kleine Räume in der Welt haben, wo wir Unheiligen einer unheiligen Zeit hinpilgern können, wie unsere Vorväter im Mittelalter zu ihren Heiligen willfahrteten, um uns dort still und ungestört zu sammeln und zu verinnerlichen und im Geiste niederzuknien und zu beten.

Vor allem sei an diesen heiligen Orten nichts, was uns an Museumsbetrieb erinnert. Also kein Ansichtskarten- und Photosverkauf. Keine Aufseher, die sich durch ihren Maskeradenaufputz mit Zweispitz und viel Gold und viel Orange oder durch ihr lautes und aufdringliches Benehmen bemerkbar machen. Keine israelitischen Museumsführer am Eingang, die uns ihre grotesken Dienste anbieten, um uns in die Kunstwerke einzuführen. Keine Kataloge, die strotzen vor Gelehrtheit über die Entstehungszeit und die Herkunft der Kunstwerke, über die Geburts- und Sterbedaten der Künstler, über Signierungen, Schulverwandtschaften, Literaturangaben. Nichts von dem Kram, womit man uns die Kunst so maßlos verekeln will.

Allerdings ist ein Teil des Volkes, wenn es nicht schon jeden Kontakt mit der Kunst verloren hat, so verbildet, daß es anfangs dieser Idealschöpfung hilflos gegenüberstehen wird. Das schadet nichts. Eine unbewußte und unterbewußte Wirkung wird auf die Dauer nicht ausbleiben. Die Zeit wird das übrige tun. Durch Lichtbildervorträge in Schulen und Arbeitervereinen könnte eventuell noch auf diese Wallfahrten so lange vorbereitet werden, bis das Volk keine Führung mehr bedarf zu den Werken, worin sein eigenstes oder verwandtes Denken und Fühlen, Lieben und Leiden, Streben und Sehnen, Entsagen und Erreichen in so ergreifender Weise Form wurde.

Ich weiß, dies alles sind Utopien. Von der Museumskommission, deren sonstigen Vorschlägen zur Reorganisation man nur beipflichten kann, ist in dieser Richtung nichts zu erwarten. Es dauert. aber keine zwanzig Jahre mehr, bis die Kunst wieder in Ehre hergestellt und die Überzeugung allgemein sein wird, daß Kunstwerke Gott weiß etwas unendlich Höheres und Heiligeres und Fruchtbareres sind als solche jämmerliche Dinger zur Belehrung und zum Genuß, wozu ein materialistisches Zeitalter sie schamlos degradiert hat.

Balet.

Die Zeit und der Markt

Kunſtpolitik

Luxusſteuerfreiheit der Kunſtausſtellung

Eine jetzt erlaſſene Verordnung des Reichsminiſteriums regelt die ſeit langer Zeit ſtrittige Frage, ob auch Werke lebender Künſtler in Ausſtellungen beim Verkauf der Luxusſteuer unterliegen. Danach ſind Verkäufe von Originalwerken lebender deutſcher oder innerhalb der letzten fünf Jahre verſtorbener deutſcher Künſtler befreit, wenn ſie in Ausſtellungen ſtattfinden und zwar nicht allein in Unternehmen der Künſtlerverbände, ſondern auch in Ausſtellungen der Kunſt- und Muſeumsvereine, der Behörden und ſelbſt auch der Kunſthändler. Aber dieſe Befreiung iſt an eine komplizierte Reihe vor Mißbrauch ſchützender Vorausſetzungen geknüpft, ein wahres Meiſterwerk der deutſchen geſetzgebenden Herren. In erſter Linie muß ſichergeſtellt ſein, daß wirklich eine Ausſtellung vorliegt. Es iſt Bedingung, daß das Unternehmen in eigenen Geſchäftsräumen oder in beſonders hierzu gemieteten Räumen ſtattfindet. Die Ausſtellung muß vor Beginn als berechtigt zur luxusſteuerfreien Lieferung bei dem Finanzamt unter Vorlegung eines Kataloges der ausgeſtellten Werke angemeldet ſein. Luxusſteuerpflichtig bleiben nach wie vor Werke ſämtlicher ausländiſcher Künſtler. Es bleibt abzuwarten, ob dieſes äußerſt beſchränkte Zugeſtändnis genügt, das private Ausſtellungsweſen, das im letzten Jahre zum Proteſt gegen die Steuer von einigen großen Kunſthändlern ſtillzulegen verſucht wurde, wieder aufleben zu laſſen.

Auflöſung des „Berliner Arbeitsrats für Kunſt“

Der in den erſten Revolutionstagen unter dem Leitſatz: „Die Kunſt ſoll nicht mehr Genuß weniger, ſondern Glück und Leben der Maſſe ſein“ zuſammengetretene Arbeitsrat für Kunſt, eine Vereinigung radikaler Künſtler und Kunſtſchriftſteller, hat ſeine Auflöſung beſchloſſen. Durch Vorbereitung deutſcher Kunſtausſtellungen in Antwerpen und Amſterdam, ferner durch die Zuſammenſtellung der Macke-Ausſtellung, die nachher im Kronprinzenpalais gezeigt wurde, durch die Anregung und tatkräftige Förderung der Arbeiter-Kunſtausſtellungen in der Petersburger Straße und ſchließlich durch ſeine Veröffentlichungen „Ja! Stimmen des Arbeitsrats für Kunſt“, das „Architekturprogramm“ von Bruno Taut u. a. hat der A. f. K. ſeinen Leitſatz in die Tat zu ſetzen verſucht. Es iſt ſehr zu bedauern, daß dieſe Vereinigung ſo außerordentlicher Kräfte — zu Mitarbeitern zählten unter anderen Poelzig, Pechſtein, Feininger, Nolde, Taut und Gropius — die zweifellos noch Großes hätte leiſten können, ſo raſch und klanglos aus der Welt ging.

Die Einfuhr von Kunſtgegenſtänden in die Schweiz

Der am 20. Juli in Kraft getretene Beſchluß zur Beſchränkung der Einfuhr von Kunſtgegenſtänden in die Schweiz ſoll, wie ausdrücklich betont wird, nur die „minderwertige Valutaware“ von der Schweiz fernhalten, während die Einfuhr bedeutender Kunſtwerke auf beſonderes Geſuch nach wie vor geſtattet iſt.

Polen fordert!

Kürzlich iſt in Polen das Verlangen laut geworden, daß die deutſche Regierung die Madonna des Botticelli, die ſeinerzeit aus dem Nachlaß des Grafen Raczynſki an das Kaiſer-Friedrich-Muſeum übergegangen iſt, an Polen ausliefere. Ob Polen dafür einen Rechtstitel aus dem Friedensvertrage in der Hand hat, iſt noch nicht entſchieden.

Sammlungen

Neuerwerbungen der öſterreichiſchen Staatsgalerie

Die Staatsgalerie führt in Verbindung mit einer Neuaufſtellung die Erwerbungen ſeit 1918 vor und gibt damit einen erneuerten Beweis für die Regſamkeit, Zielbewußtheit und das Qualitätsgefühl der Leitung (vgl. Cicerone 1918 S. 216, 1920 S. 755, 793). Der öſterreichiſche Staatsgalerieverein und Private haben durch eine beſonders rege Teilnahme in dieſen ſchwierigen Jahren zu dem Erfolg beigetragen. Der Beſtand an öſterreichiſcher Altkunſt wurde durch drei prächtige Steinfiguren eines ſteiriſchen Meiſters um 1430, eine Tiroler Altarpredella von 1518, die doppelſeitig bemalte Tafel eines Wiener Meiſters der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und — als Widmungsſtück der Galerie van Diemen & Cie., Berlin — durch eine phantaſtiſch-expreſſive Salomedarſtellung des Monogrammiſten M. Z. (um 1515) bereichert. Daran reiht ſich das öſterreichiſche Barock mit vorzüglichen Bildern von Maulpertſch (Darbringung und Tod des hl. Joſeph) und Kremſerſchmidt (Judith, Opferung der Tochter Jephtas), ferner Knoller und Strudel, zwei Holzreliefs von Franz Schwanthaler, einer ſchönen

vergoldeten Terrakottagruppe (Anna und Maria) von Giuliani und interessanten Holzfiguren (sitzender Mann, um 1700, und König aus dem Morgenlande, aus der Mitte des 18. Jahrhunderts). Höchst wertvoll ist die Erwerbung zweier Füger-Porträts, eines aus dem Nachlaß Pálffy (Baronin Dupont) und eines (Die drei Gräfinnen Thun) als bisher unbekannte Originalvorlage für das bekannte Schabkunstblatt von F. Wrenk. Eine Dorflandschaft (Federzeichnung) von Schnorr v. Carolsfeld vertritt die Füger-Schule, ein Denkmalentwurf (Joseph II.) aus dem Kreise Zauners und eine Bronzebüste (Graf Stadion) von Hütter die klassizistische Plastik. Von den Österreichern des 19. Jahrhunderts sind besonders ein Damenporträt von Kreutzinger, eine Miniatur (Selbstporträt) und ein historisch interessantes Gruppenbildnis (Wiener Maler, 1842) von Waldmüller und eine Serie von Gouache- und Kreidezeichnungen Pettenkofens (Widmung Castiglione) hervorzuheben, ferner Aquarelle und Studien von Danhauser, Fendi, Krafft und Treml. — Durch die Erwerbung von Klimts Medizin (dazu eine Reihe von Studien) konnte eine alte österreichische Schuld einigermaßen wettgemacht werden, und auch sonst ist es zu begrüßen, daß der neueren Kunst eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Freilich konnten die Gelegenheiten, die die Galerieleitung seinerzeit infolge des Druckes konservativer Mächte vorübergehen lassen mußte, nicht eingeholt werden, und so konnte sich die Sammlertätigkeit im wesentlichen nur auf Studien und Graphiken beschränken. Immerhin konnten einige ausgezeichnete und charakteristische Gemälde von Schiele (Bildnis seiner Gattin), Kolig (Klage), Laske (Kanal in Dortrecht), Nowak (Elbelandschaft) erworben werden. Daß die Staatsgalerie noch keinen Kokoschka besitzt, ist nicht Schuld der Leitung, aber bezeichnend für die ehemalige Wiener Kunstclique; einige Zeichnungen müssen jetzt Ersatz leisten. Auch Andri, der vielversprechende Kärntner Böckl, Faistauer, Jungnickel, Wiegele sind neben einigen Älteren (Rudolf v. Alt, Schuch) in dieser Art neu vertreten. Unter den Erwerbungen neuerer österreichischer Plastik (Barwig, Fernkorn, Stursa, Dr. Wagner, Wollek) müssen mehrere Terrakotten und eine „Junge Sphinx" in Marmor von Anton Hanak, jenem in seiner Zurückgezogenheit viel zu wenig Beachteten, als besonders glücklich und längst erwünscht hervorgehoben werden.

Die ausländische neuere Malerei ist durch eine duftige Caprilandschaft von Blechen, einen Hodler (Ergriffenheit), eine Gewitterlandschaft von Thoma, einen Munch (Badende Männer am Meer), durch Miniaturen von Guérard und Isabey und Zeichnungen von Lischka, Marées (Bildnis des Barons Ripp), Melzer, Schadow und Wasmann ergänzt, in der Plastik bedeuten die Bildnisbüste der Tilla Durieux von Barlach und eine weibliche Bronzefigur von Kolbe neben Gauls großem Eselreiter und Hallers kauerndem Negerknaben gute Beispiele der in Wien kaum vertretenen deutschen Plastik. H. G.

Europäische Kunst in Japan

Kojiro Alatsukata ist der Name eines japanischen Kunstfreundes und Mäzens, der die Stadt Tokio mit einem Museum europäischer Kunst zu beschenken beabsichtigt, in welchem außer Meister der Frühzeit und der Renaissance auch die moderne Kunst Frankreichs und Englands vertreten sein wird. Léonce Bénédite, der Kustos des Rodin-Museums hat die Einrichtung der neuen Sammlung übernommen und bereits bedeutende Ankäufe gemacht. Unter den erworbenen Kunstwerken befindet sich Rodins „Porte d'Enfer", die für das Museum in Tokio zum erstenmal in Bronze gegossen wird.

Berlin

Das Kupferstichkabinett hat eine Handzeichnung Raffaels, den Marienkopf, für das im Kaiser-Friedrich-Museum bewahrte Rundbild der sog. Madonna del Duca di Terranuova zum Geschenk erhalten. Die Zeichnung gibt den Marienkopf mit Metallstift und Kohle wieder.

Ausstellungen

Jubiläums-Ausstellung der Galerie Commeter-Hamburg

Zur Feier ihres 100jährigen Bestehens hat die Galerie Commeter in einer sehr stattlichen Schau das Beste von dem gezeigt, das im Laufe der letzten dreißig Jahre durch ihre Vermittlung in Hamburger Privatbesitz übergegangen ist. An Bedeutung geht die Ausstellung weit über den Rahmen der gewohnten Veranstaltungen in Kunstsalons hinaus.

Wieder zeigt es sich, daß Hamburg mit Unrecht im Ruf einer amusischen Stadt steht. Gewiß fehlt es hier, seitdem die Galerie Weber in alle Winde verstreut ist, an einer bedeutenden Sammlung alter Kunst. Abgesehen von der Sammlung Behrens (zur Zeit in der Kunsthalle ausgestellt), mit ihren herrlichen Manet, Renoir, van Gogh, Cézanne, Daumier und Delacroix, der Sammlung Rauers, in der Schuch, Thoma und Trübner herrschen, der Sammlung Rauert, wo die Kunst unserer Zeit eine Heimstätte gefunden hat, hat Hamburg kaum Bildersammler großen Stils. Um so größer ist die Zahl der Menschen, deren Liebe

sich an einzelnen Werken entzündet und zu ihrem Besitz geführt hat. Sicherlich die vornehmste und fruchtbarste Art privater Kunstpflege. Erinnert sei in diesem Zusammenhang auch an die großen graphischen Privatsammlungen Hamburgs.

Hatte schon die Ausstellung nachimpressionistischer Werke aus Hamburger Privatbesitz, die der Frauenbund zur Förderung deutscher bildenden Kunst im Winter 1917 und 1918/19 in der Hamburger Kunsthalle veranstaltet hat[1], mit ihrem Nolde- und Schmidt-Rottluff-Saal berechtigtes Aufsehen gemacht, so ist die jetzt bei Commeter veranstaltete Schau gewissermaßen ihre Ergänzung. Die Linie wird zurückverfolgt. Über 130 Bilder sind ausgestellt. Barlachs Moses und Zecher sind unter der nur spärlich vorhandenen Plastik besonders eindrucksvoll.

Die Hamburger sind schwach vertreten. Die Gensler, Gurlitt, Kauffmann und Valentin Ruths vermögen von Hamburgs hoher malerischer Kultur im beginnenden 19. Jahrhundert keine Vorstellung zu vermitteln, die jüngere Generation fehlt ganz, nur von Thomas Herbst sind einige Landschaften ausgestellt, die sich vorzüglich neben Liebermann halten. — Eine herrliche Überraschung sind die Bilder von Feuerbach. Neben zwei gleichgültigen weiblichen Bildnissen drei kleinere Kompositionen, Figuren in der Landschaft: Sommernachtstraum, eine dem Bade entsteigende Diana (1855), Musizierende Frauen (um 1855). Sie sind von einer solchen Köstlichkeit, haben einen so prickelnden farbigen Reiz, daß für den flüchtigen Beschauer, der Feuerbach nur von seinen großen, feierlichen, in Ewigkeitstemperatur erstarrten Mythologien her kennt, ein neuer Künstler ersteht. Und doch sollte dem Hamburger Betrachter von der herrlichen, so wenig beachteten Landschaft in den Thermen des Caracalla (1858) in unserer Kunsthalle dieser Klang bei Feuerbach nicht fremd sein. — Neun feinpinselige Bilder von Menzel wirken mehr durch ihre Zahl als durch ihre Bedeutung. Zehn Bilder von Liebermann veranschaulichen sein Schaffen während der letzten dreißig Jahre. Daneben halten sich weder Corinth noch Slevogt; während die Linie in frühen Landschaften und Blumenstilleben von Thoma und Bildern von Trübner und Schuch von sonorem Farbenklang sowie einer Händestudie und einer Zeichnung von den Wilderern von Leibl wieder steigt. Ein Knabenbildnis, der schönste Leibl in Hamburger Privatbesitz, fehlt leider.

Der große Oberlichtsaal steht im Zeichen der Franzosen. Der Zahl und Bedeutung nach herrscht Courbet mit sieben Bildern. Zerstäubender Wasserfall, in tiefgrünen Bergsee mündend, steht gegen steile Bergwand. Der Geruch der Erde steigt aus dem Walde, Hirsche wirken als Staffage, aber der braunweiße Stier in tierischer Dumpfheit wird zum Träger der erdverhafteten Stimmung. Der Körper der schlafenden Nackten glüht im Licht, wie Rot im Knie anklingt, sich in der Hand verdichtet, sich im brandroten Haar und fuchsroten Tuch in größere Flächen ausbreitet, dem Abendhimmel eingeschmolzen ist und im schwarzbraunen Buschwerk ausklingt, ist von strotzender Fülle. Aber über der „Küstenlandschaft" schwingt Corotscher Duft; im Glanz des Abendhimmels, im Schwung der Küstenlinie ist alle Erdsinnlichkeit aufgehoben. In diesem erdverhafteten Maler, der allein die Welt des Sichtbaren kennt, bricht der heimliche Dichter scheu, zart und sieghaft zugleich durch. — Manet fehlt. Monets Waterloobrücke und sein felsiges Gestade, Renoirs Mädchenkopf und eine in gelblichen Tönen verschwimmende Parklandschaft mit Figürchen von Watteauscher Grazie, ein Straßenbild von Pissarro (Place du Théâtre français von 1898) und eine im Baumschatten eingeschlafene Bäuerin, Landschaften von Sisley — leicht, schwebend, sind ganz Kinder dieser Welt, ganz reine Spiegelung eines Gesehenen. Geistig derselben Ebene angehörend, großartiger in der Zusammenballung ist Degas' „Frau bei der Toilette". Cézannes Waldlandschaft, von schlanken Stämmen gegliedert, und seine Felslandschaft in Graublau und Gelbgrün entstammen einer anderen Seinssphäre. Der Umwandlungsprozeß ist stärker, der Schwerpunkt wird von außen nach innen verlegt, das Bild wird in einem Farbendreiklang aufgebaut, jeder Farbenton wird ins Helle aufgelichtet, ins Dunkle abgeschattet. Das gibt eine schwingendvibrierende Oberfläche von hinreißender Schönheit. Gegenüber dem Bewegten, Gemauerten des Gesteins die Ruhe im Wasserspiegel und in den lichten, verschwimmenden Tönen im Himmel. Im prickelnden Blau, Gelb und Rosarot von van Goghs Blumenstrauß in lichtgrüner Tonvase gegen einen warmen schwarzroten Hintergrund liegt herbstliche Fülle und Schöne. Diese herrlichen drei Bilder werden in Hamburg zum erstenmal gezeigt, während van Goghs „Kanal" und „Blumengarten" von erregter und erregender Farbigkeit, von früheren Ausstellungen her bekannt, als alte Freunde grüßen. Damit ist die Zahl van Goghscher Bilder in Hamburger Privatbesitz keineswegs erschöpft.

Die Linie, die von van Gogh und Cézanne bis zur Kunst von heute führt, ist, abgesehen von Picassos „Holzschnitzer", in der Ausstellung nicht weiter zu verfolgen. Es ist dies um so bedauerlicher,

[1] Vgl. Cicerone Jahrg. X, Heft 3/4 und Heft 21/22.

als bei allem Trennenden in der inneren Einstellung, bei aller Verschiedenheit in der äußeren Formengebung dieses Nebeneinander wieder einmal gezeigt hätte, daß große Kunst immer am Ziele ist und ihr Gesetz in sich trägt. Auch soll nicht vergessen werden, daß Nolde und Schmidt-Rottluff in Hamburg schon vor zwölf Jahren und früher, und gerade in der Commeterschen Galerie, Ausstellungsmöglichkeiten gefunden haben, als ihnen die Berliner Kunstsalons noch für Jahre verschlossen waren. Damals schon hat es an einer verstehenden Gemeinde in Hamburg nicht gefehlt, die die schönsten Bilder für sich zu erwerben wußte. Darum ist auch das Werk dieser Generation, seiner Zahl und Bedeutung nach, in Hamburg besser vertreten, als das irgendeiner vorangegangenen. Rosa Schapire.

Eine staatliche Schule für Expressionismus in Wien

Im Österreichischen Museum sind gegenwärtig die Arbeiten der unter der Leitung Prof. Cizeks stehenden Abteilung der Kunstgewerbeschule ausgestellt. Für das Wiener Kunstleben, das in den wenig belangvollen Ausstellungen des Jahres seinen schleppenden Gang ging, bedeutet diese Vorführung einen einzigen Lichtblick, der, sowohl was die künstlerische als auch die erzieherische Seite anlangt, von größter Bedeutung sein kann. Prof. Cizek, der bereits mehrfach durch seine Leistungen auf dem Gebiete der Jugendkunst hervorgetreten ist, wobei es darauf ankam, die in Kindern ruhenden bildnerischen Kräfte lebendig zu machen, stellt sich hier die Aufgabe, bei einem reiferen Schülermaterial — gleichgültig ob bereits in den künstlerischen Techniken vorgebildet oder nicht — den Drang nach Gestaltung innerer Erlebnisse wachzurufen und die Bahn des Schöpferischen freizumachen. Die weitgesteckten Ziele verdienten freilich ein weiteres Betätigungsfeld, als dies im Rahmen des offiziellen Ornamentkurses einer Kunstgewerbeschule der Fall ist. Gerade für den Wiener mag aber das Ornament die geeignete Basis für ein modernes Erleben abgeben, da er hier am leichtesten den Übergang vom Naturalistisch-Sinnlichen zur Abstraktion und zum rhythmischen Ausdruck findet, der ihm — zum mindesten in der bildenden Kunst — gegenwärtig mangelt. Künstlerisch bedeuten die ausgestellten Arbeiten mehr als Ornament in dem Sinne eines bloßen Schmuckes durch gegenständliche oder gar überlieferte Motive. Das Formale und das Handwerkliche wird hier nicht aus der Erscheinung, sondern aus dem inneren Erlebnis entwickelt, abstrakte Gefühle und undefinierbare Empfindungen wie von Farben, Geräuschen usw. lernt der Schüler aus sich heraus gestalten. Was zunächst — einmal geweckt — frei und unbehindert als persönlicher Ausdruck erzielt ist, wird dann nach den malerischen oder plastischen Bildgesetzen geläutert zur flächenhaften oder kubischen Form erhoben. Dazu kommt als das eigentliche Problem der Schule die malerische oder plastische Gestaltung erlebter Bewegung (Kynetismus), wobei Lösungen angestrebt werden, wie sie etwa in den vielgliedrigen hinterindischen Gottheiten ihren klassischen Ausdruck gefunden haben. Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man diese Ausstellung von Schülerarbeiten die bedeutsamste künstlerische Veranstaltung der vergangenen Wiener Saison nennt; nicht gerade in dem Sinne, daß hier alles vollendet wäre — denn auch hier stehen die Talente klar neben dem Durchschnitt, und manches, wie gerade die kynetischen Probleme, vor allem aber die Versuche von kubischer Gestaltung in der Architektur zeigen diesmal erst einen Beginn. Wohl aber lassen diese Arbeiten eine deutliche Zielstrebigkeit auf Grund schrittweisen eigenen Erringens der Probleme erkennen, im Gegensatze zu jenen Elementen, die sich in den offiziellen Ausstellungen modern gebärden, und die selten mehr als äußerliche konservative Zugeständnisse oder im besten Falle talentvolle Anpassungen an fremde Strömungen bedeuten. Die Wiener Tageskritik verhielt sich zu diesen Dingen schweigsam oder ablehnend. Ihr würde es von größtem Nutzen sein, eine solche Schule zu besuchen. Denn darin liegt deren erzieherischer Wert, daß sie zum selbständigen Erleben und Schaffen anregt, Handwerk und Form nicht als ein Erstarrtes, Übertragbares, sondern als ein Lebendiges, jedesmal von neuem zu Erringendes und für jede Zeit und jedes Individuum neu Gültiges erkennt. H. G.

Eine Watteau-Ausstellung in Paris

Hier wird augenblicklich der Plan erwogen, eine große Ausstellung des Gesamtwerkes Watteaus, dessen 200. Todestag am 18. Juli gefeiert wurde, im nächsten Frühjahr zu veranstalten. Sie soll ebenso wie die viel bewunderte Ausstellung von Meisterwerken Holländischer Kunst und wie die große Ingres-Ausstellung dieses Jahres zum Besten des Wiederaufbaugebietes stattfinden. Mit diesem Zwecke glaubt man, die Sammler auch des Auslandes zur Hergabe der kostbaren Werke des Rokokomeisters veranlassen zu können. Selbstverständlich ist man davon überzeugt, daß eine Veranstaltung ohne die Watteaus aus Deutschland, besonders die aus den Häusern und Schlössern von Berlin und Dresden, ganz unzulänglich wäre.

Stockholm

Für das nächſte Frühjahr, Februar-März, iſt eine gewählte Ausſtellung deutſcher Kunſt in den Räumen von Liljevalchs Konſthall vorgeſehen, die Gemälde, Drucke, Zeichnungen und illuſtrierte Bücher aus den letzten Jahrzehnten und der Gegenwart umfaſſen ſoll. Das Ausſtellungsmaterial wird in der Hamburger Kunſthalle geſammelt werden.

Von Künſtlern und Gelehrten

Wilhelm Pinder, Ordinarius der Kunſtgeſchichte an der Univerſität Leipzig hat als Nachfolger des verſtorbenen Max Dvořák einen Ruf an die Wiener Univerſität abgelehnt. — Der wiſſenſchaftliche Hilfsarbeiter am Hamburgiſchen Muſeum für Kunſt und Gewerbe, Dr. Walter H. Dammann, den Leſern des Cicerone durch ſeine Beiträge über Landolin Ohmacht in Heft 1 und 4 dieſes Jahrganges bekannt, wurde zum Direktor des Kunſtgewerbemuſeums der Stadt Flensburg gewählt. Er wird der Berufung am 1. Oktober des Jahres Folge leiſten. — Ewald Dülberg, eine der ſtärkſten Begabungen unter den jüngeren deutſchen Künſtlern, zumal auf graphiſchem Gebiet, iſt als Profeſſor an die Kaſſeler Akademie berufen worden und wird daſelbſt die Meiſterklaſſe für Graphik übernehmen. Dieſe Tatſache dürfte als ein entſcheidender Wendepunkt in dem bisher beliebten akademiſchen Kunſtbetrieb betrachtet werden.

Bücherſammelweſen

Bibliophiles aus Öſterreich

Die Leiſtungen der Buchkunſt in Öſterreich, dieſes Deutſchland noch immer ſo fernen und unerſchloſſenen Kulturdiſtriktes, haben auch in der Nachkriegszeit an Ausbreitung gewonnen und brachten zahlreiche künſtleriſche Hände zu eifriger Regſamkeit, ohne in Prunk auszuarten.

Im Mittelpunkt des Intereſſes ſtehen die Erzeugniſſe des Avalun-Verlages, der in wenigen Jahren eine Reihe ſchöner Buchindividuen ſchuf. Die erſten vier Drucke wurden hier bereits beſprochen.

Die fünfte Publikation widmete der Verlag Stéphane Mallarmés „Nachmittag eines Fauns und einigen Blättern Proſa", die Arthur Roeßler ausgewählt und Erwin Rieger übertragen hatte. Der Druck wurde in den Preſſen der Staatsdruckerei zweifarbig in Blau und Braun in der Plinius-Antiqua hergeſtellt, deren Plaſtik im tiefſchwarzen Druck noch kräftiger zum Ausdruck gelangt wäre.

Der ſechſte Muſterdruck bringt Jakob Böhmes, des teutonicus philosophus „Vom überſinnlichen Leben" in einer feierlichen, um 1800 geſchnittenen Walbaum-Antiqua, bei J. Hegner in Hellerau geſetzt und zweifarbig, Schwarz- mit Rotdruck verteilt auf ſchwerem Schöpfpapier abgezogen. Die rein typographiſche Schönheit hat ein wirkſames Geſamtbild geſchaffen, die dem Geiſte des Textes angeordnet iſt und ihm die würdigſte Geſtaltung verleiht.

Zum ſiebenten Druck, C. F. Meyers „Hochzeit des Mönchs", lieferte Alois Kolb zwölf graphiſche Nachſchöpfungen, die auf der Handpreſſe der ſtaatlichen Akademie für graphiſche Künſte und Buchgewerbe in Leipzig hergeſtellt wurden. Den Textdruck in der alten Goeſchen-Antiqua beſorgten Poeſchel & Trepte. Die Übereinſtimmung zwiſchen Text und Illuſtration, die zu den ſeltenen und rätſelhaften Geheimniſſen der Menſchennatur gehört, wirkt wunderbar zuſammen. Als achter Druck befindet ſich zur Jahrhundertfeier Dantes die Vita nuova in Vorbereitung, in einer großen Folio-Ausgabe mit Holzſchnitten von Erwin Lang.

Der Verlag Artur Wolf, der ſeit Jahren eine erfolgreiche Tätigkeit auf dem Gebiete der illuſtrierten Bücher und der Luxusausgaben entwickelt, ließ einige literariſche Neudrucke erſcheinen, deren buchgewerbliche Anordnung geradezu vorbildlich genannt werden muß. Voltaires Märchenroman „Die Prinzeſſin von Babylon" überſetzte Ernſt Roenau in einer Sprache, die allen Feinheiten des Originals gerecht wird, und Rolf Schott ſchmückte das Werk mit zehn wunderbar zarten und zierlichen Radierungen, die ſich der Ehmcke-Antiqua ſehr glücklich einfügen. Die Vorliebe des Verlages für E. T. A. Hoffmann hat jetzt einen Neudruck der „Prinzeſſin Brambilla" hervorgerufen, welcher die merkwürdigen Zeichnungen und Radierungen Callots nach Originalen der Wiener Hofbibliothek wiedergibt. Die 16 farbigen Steinzeichnungen Eduard Gaertners, die voll zeichneriſcher Feinheit und geheimnisvoller Lebendigkeit die durch den Text geſchaffene Stimmungsſphäre verſtärken, ſtehen im engen Zuſammenhang mit der Buchſeite und erfüllen damit die Forderung des illuſtrierten Buches.

Das berühmte Füllhorn der Amalthea, aus dem man nach Ovid nehmen könne, was man nur wünſche und das ſich der gleichnamige Verlag als Symbol wählte, ſpendete den Liebhabern koſtbarer Drucke Hugo von Hofmannsthals „Rodauner Nachträge", Nachträge zu den Schriften des Dichters, der in Rodaun bei Wien ſeinen Wohnſitz hat. Das Impreſſum der bei Drugulin

mit überzeugender Feierlichkeit und unter Verzicht auf allen Buchschmuck in 170 Exemplaren hergestellten drei Bände trägt zwar die Jahreszahl 1918, sie gelangten aber erst vor Jahresfrist in den Handel. Die Wirkung dieses Druckes, der allen künstlerisch-ästhetischen Gesichtspunkten gerecht wird, liegt ausschließlich in der gesetzmäßigen Schönheit und Regelmäßigkeit des Schriftsatzes, in dem die Type selbst als Schmuck wirkt. O. E. Ebert.

* * *

Albrecht Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians I., die zuletzt vor Jahren in der von Giehlow herausgegebenen Publikation im Bruckmannschen Verlag erschienen sind, aber schon seit langem vergriffen waren, werden Gegenstand einer neuen, überaus kostbaren Veröffentlichung sein, die der Kunstverlag Riehn & Reusch in München vorbereitet. Danach soll diese Publikation die erste sein, die die wundervollen Feinheiten der Dürerschen Linienführung in voller Naturtreue wiedergibt und der Prospekt des Verlegers versichert, daß es nur nach vielen mühseligen und kostspieligen Versuchen gelungen sei, mit Hilfe einer bis zum Äußersten verfeinerten Reproduktionstechnik das Ergebnis voller Naturtreue zu zeitigen. Jedenfalls hat der Direktor der Handschriften-Abteilung der Bayerischen Staatsbibliothek, Dr. Georg Leidinger, die Herstellung der Tafeln überwacht. Das Werk wird außer den 46 Zeichnungen Albrecht Dürers auch die im Gebetbuch enthaltenen neun Zeichnungen von Lucas Cranach bringen. Die Zeichnungen werden in Originalgröße (20 × 28½ cm) auf 32 × 43 cm großem Karton in sechs und mehr Farben gedruckt. Trotz der durch die sorgfältige Arbeit bedingten hohen Herstellungskosten ist der Preis mit M. 750.— äußerst niedrig bemessen. Außer dieser Ausgabe erscheinen noch zwei Vorzugsausgaben: Nr. 1—22 auf extra starkem Hadernkarton gedruckt in Ganzlederband, pro Exemplar M. 5000.—; Nr. 23—150 auf starkem holzfreien Karton gedruckt in Ganzpergament, pro Exemplar M. 2000.—. Den einleitenden Text nebst einem erläuternden Verzeichnis hat Georg Leidinger geschrieben. Das Werk wird im Herbst dieses Jahres erscheinen.

Der gleiche Verlag kündet als Fortsetzung des durch den Krieg unterbrochenen großen Werkes der Miniaturen aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München, das ebenfalls Dr. Georg Leidinger herausgibt, den sechsten Band an, der das Evangeliarium aus dem Bamberger Domschatz (Cod. lat. 4454) veröffentlicht. Dieser Band soll 22 einfarbige Tafeln in Autotypie und eine Tafel in Fünffarbenätzung nebst 44 Seiten Text umfassen. Preis des Bandes M. 125.—.

Als ein Prachtwerk, das die schönste und herrlichste Evangelienausgabe der Welt sein wird, kündet der Verlag von Hugo Schmidt, München, eine Herausgabe des berühmten Codex Aureus der Bayerischen Staatsbibliothek in München an, der vollständig in der Größe und in den Formen des Originals reproduziert werden soll. Im ganzen wird die Veröffentlichung 253 farbenprächtige Tafeln in einer Bildgröße von etwa 41 × 31 cm enthalten. Diese sollen in halbjährigem Abstand in fünf Teilen erscheinen, aber auch auf besonderen Wunsch ev. in zehn Lieferungen in vierteljährigem Abstand. Mit dem letzten Teil wird ein Textband ausgegeben werden, in welchem der die technische Herstellung überwachende Direktor Dr. Georg Leidinger die Geschichte dieser Handschrift beschreibt und ihre kunstgeschichtliche Bedeutung würdigen wird. Der Subskriptionspreis beträgt für jede Lieferung M. 1800.— bzw. für jeden Band M. 3600.—. Der Textband kostet außerdem M. 900.—. Nach Schluß der Subskription wird sich der Preis wesentlich erhöhen. Nähere Angaben sind direkt durch den Verlag zu erfragen.

Der gleiche Verlag fordert zu einer Subskription auf Goyas berühmtes Werk „Los Desastres de la Guerra" auf, das die 80 Faksimilewiedergaben der seltenen Ausgabe der Königlichen Chaleographie in Madrid vereinigen wird und in einer einmaligen numerierten Auflage von 500 Exemplaren, für die Dr. Hugo Kehrer als Herausgeber zeichnet, erscheint. Der Preis beträgt bei Subskription broschiert M. 600.—, in Halbpergament geb. M. 780.—, in Ganzpergament geb. M. 880.— und wird nach Erscheinen ebenfalls wesentlich erhöht.

In diesem Zusammenhang sei auch auf die wundervolle Publikation verwiesen, die kürzlich der Verlag von Kurt Wolff, München, über die Bamberger Apokalypse herausgebracht hat, zu der Heinrich Wölfflin den einleitenden Text und das erläuternde Verzeichnis der Bilder verfaßte. Im Gegensatz zu früheren Veröffentlichungen dieser wichtigen Reichenauer Bilderhandschrift vom Jahre 1000, die infolge ihres kostspieligen Preises nur sehr wenigen zugängig waren, will die neue Veröffentlichung das Werk weiteren Kreisen erschließen, und es muß gesagt werden, daß der Preis für diesen prachtvoll gebundenen und mit 64 zum Teil farbigen Lichtdrucktafeln versehenen Band mit M. 160.— unter den heutigen Verhältnissen wirklich mäßig zu nennen ist. b.

Neue Bücher und Zeitschriften

Englische Kunstzeitschriften

Der „Connoisseur" und „The Burlington Magazine" sind die beiden wichtigsten englischen Kunstzeitschriften. Nebeneinander gesehen geben sie einen guten Überblick über den gegenwärtigen Stand der kunsthistorischen Forschung und der Kunstkritik in England.

Der Connoisseur dient in erster Linie dem antiquarischen Interesse. Die Artikel sind auf einen Leserkreis berechnet, dem das Alter oder die historischen Assoziationen einer Sache ebenso wesentlich sind wie der künstlerische Wert. Das Burlington Magazine dagegen beschäftigt sich ausschließlich mit eigentlichen Kunstfragen. Beide Zeitschriften vertreten also Antiquität und Qualität.

Der Connoisseur ist vielleicht in höherem Grade wie das Burlington Magazine die Zeitschrift des Laien. Der englische Laie der höheren Stände ist in Dingen der antiquarischen Forschung durchschnittlich gut bewandert. Damen des englischen Hochadels arbeiten bei dem Connoisseur mit. Gleich der erste Artikel im Januarheft des Connoisseur stammt aus der Feder der Lady Victoria Manners. Eine natürliche Konsequenz ist, daß die ganze Zeitschrift in einem gewissen aristokratischen Konversationston gehalten ist. Allzu schwere Forscherarbeit und jene Gründlichkeit, die man heute so gern als „gelehrten Ballast" verwirft, werden vermieden. Ob nun von den hübschen Aquarellen des Thomas Girtin oder von den Modejournal-Blättern des Horace Vernet berichtet wird, die Artikel sind durchweg angenehm zu lesen und bringen dabei doch genügend Tatsächliches und für den Laien wie für den Kunsthistoriker wertvolles Material. Vorzügliche Abbildungen eröffnen dem Kunstliebhaber ein weites Panorama in der Welt des Künstlerischen und durch Alter Bedeutenden. Die Januarnummer enthält im Zusammenhang mit der Arbeit der Lady Victoria Manners über Angelika Kauffmann eine Anzahl von Reproduktionen nach Bildern dieser Künstlerin, die mit einer einzigen Ausnahme, alle in englischem Privatbesitz befindlich, für gewöhnlich unzugänglich sind und von denen das Porträt der Lady Craven, späteren Markgräfin von Ansbach, bisher noch nicht reproduziert worden ist. Wichtig in diesem Artikel sind vor allem die Attributionen der einzelnen Porträts, für welche der Verfasserin vorzügliche Quellen zur Verfügung standen. Etwa auf dem gleichen Niveau steht der Artikel Reginald Grundys im Märzheft über die Aquarelle Thomas Girtins (1775—1802), wobei es beachtenswert ist, wie geschickt es der Autor verstanden hat, seinen recht sympathischen Künstler nicht durch eine falsch angebrachte Wucht der Besprechung zu erdrücken und ihm doch seinen bescheidenen Rang in der Geschichte der englischen Malerei zu wahren.

Ein Artikel von allgemeiner Bedeutung findet sich im Februarheft, in welchem Rusconi über die Mantuaner Teppiche nach Raffaelischen Kartons berichtet. Diese neun hervorragend schönen Gobelins kamen 1866 aus dem Castello di Corte in Mantua nach Wien und sind nun an ihren ursprünglichen Bestimmungsort zurückgebracht worden. Der Verfasser erzählt, die Virgilische Akademie in Mantua habe noch 1913 in Wien um die Erlaubnis gebeten, die Teppiche auf eigene Kosten photographieren zu lassen, habe aber „eine bestimmte und endgültige Ablehnung" erhalten. Die Rückkehr der Teppiche nach Mantua hat erklärlicherweise dort nicht nur großen Jubel erregt, sondern auch die Aufmerksamkeit der Kunsthistoriker von neuem auf diese Werke gelenkt, von denen es hieß, sie wären im Auftrag der Gonzaga von flämischen Teppichwirkern nach Raffaelschen Kartons angefertigt und daß die Bordüren mit dem Wappen der Gonzaga eigens für diese Familie von Giulio Romano entworfen worden seien. Die Mantuaner Serie ist die gleiche wie die des Vatikan und andere, jetzt in Wien, Berlin, Dresden, Madrid usw. befindliche. Die Mantuaner Serie scheint sich aber durch besondere Schönheit und gute Erhaltung auszuzeichnen. So ist z. B. die Blendung des Elymas, welche in der vatikanischen Serie fast ganz zerstört ist, hier intakt. Die Mantuaner Teppiche wurden tatsächlich wenige Jahre nach denen des Vatikan von flämischen Arbeitern gewirkt und zwar wahrscheinlich in derselben Werkstatt wie die des Vatikan, also in der Schule des Peter van Aelst, welcher für Karl V. und Leo X. arbeitete. Nicht stichhaltig ist die Annahme, daß die Bordüren von Giulio Romano für die Gonzaga entworfen seien. Nach Rusconi hätten die Gonzaga die Teppiche gekauft und das Gonzaga-Wappen wurde, wie sich jetzt herausgestellt hat, in die schon fertige Bordüre eingefügt.

Die drei zur Besprechung vorliegenden Nummern des „Connoisseur" bringen des weiteren gute und für den Sammler wichtige Artikel über englische Möbel des 17. und 18. Jahrhunderts, englische Nadelarbeiten des 17. Jahrhunderts, dänische Renaissancemöbel und „Leeds Pottery" des 18. Jahrhunderts. Recht wertvolle Nachrichten stehen auch zeitweise in den „Current Art Notes". Unter anderem erscheint im Februarheft die Ab-

bildung des dem Velasquez zugeschriebenen „Calabacillas" (Hofnarr Philipps IV.), welches Gemälde ebenso wie das im gleichen Heft reproduzierte Porträt des Don Balthasar Carlos, Infant von Spanien, auf der Spanischen Ausstellung in London lebhaftes Interesse erregte. Sir Claude Philipps äußerte für beide Gemälde Zweifel an der Autorschaft des Velasquez. Für letzteres Bild nahm auch Beruete an, daß es eine Kopie nach Velasquez, etwa von der Hand Careños darstelle.

Das Niveau des Burlington Magazine ist etwas höher als das des Connoisseur und die Artikel scheinen von weittragenderer und allgemeiner Bedeutung. Hervorzuheben wären vor allem die interessanten Artikel von Hofstede de Groot (im Februarheft) und von Bredius und Tancred Borenius (im Märzheft) über Reynier und Claes Hals, die Söhne des Frans Hals. Tüchtige Reproduktionen der für Claes und Reynier in Anspruch genommenen Bilder ermöglichen es dem Leser, sich selbst ein Urteil zu bilden. Borenius bringt noch die Abbildung mit erläuternden Notizen eines Bildes von J. van Hasselt, so daß diese Arbeiten geeignet sind, mehr Licht in das an Bedeutung gar nicht zu überschätzende Gebiet der holländischen Malerei zu tragen. Nicht ohne Bedeutung für den deutschen Leser ist die Würdigung, welche die beiden neuaufgefundenen und von Haberditzl dem Michael Pacher zugeschriebenen Gemälde in der Wiener Galerie durch George Simons im Januarheft gefunden haben. Zwei gute Abbildungen unterstützen das geschriebene Wort. In demselben Heft erscheint eine Arbeit von Tancred Borenius über die drei bisher aufgefundenen Heiligenbilder eines Altares von Marco Zoppo. Die beigefügten Illustrationen beweisen, daß es sich um ein Werk von ungewöhnlicher Schönheit handelt und der Artikel von Borenius bezweckt, die mögliche Auffindung weiterer Teile in Anregung zu bringen.

Die Februarnummer enthält einen wertvollen Beitrag von Roger Fry über die Gemäldeausstellung des „Burlington Fine Arts Club", wo unter anderem das eigenartige Gemälde Piero di Cosimos aus dem Besitz des Prinzen Paul von Serbien ausgestellt war. Dieses Bild, von welchem die Zeitschrift eine Reproduktion bringt, stellt nominell ein mythologisches Sujet dar, aber wie Roger Fry, der sich intensiv in die florentinische Malerei und den Geist des florentinischen Quattrocento eingelebt hat, wohl richtig annimmt, handelt es sich mehr um eine Phantasie des Malers über den Urzustand der Erde. Merkwürdige, zum Teil sehr gut beobachtete Tiere tummeln sich vor einem Walddickicht neben Fabelwesen verschiedener Art. Zwei andere gute Reproduktionen von Bildern der gleichen Ausstellung werden von Fry in geistvoller Weise besprochen, Ercole de Robertis sog. „Medea", die er richtiger bezeichnet als „Gattin Hasdrubals", die mit ihren Kindern im zusammenstürzenden Tempel Karthagos den Untergang sucht, und ein grandioser Hieronymus der venezianischen Schule, bei welchem vornehmlich die gewaltige Weite und Tiefe der Landschaft auffällt. Fry sucht den Künstler in der Schule von Brescia und schlägt als wahrscheinlichen Maler Savoldo vor. Ein zweiter Artikel Roger Frys berichtet in derselben Nummer über einen neu entdeckten Tondo von Luca Signorelli, welcher kürzlich aus einer Privatsammlung in Irland nach England gebracht worden ist. Früher dem Perugino zugeschrieben, scheint er sich jetzt als eine Arbeit Signorellis vom Jahre 1490 zu erweisen. Eine der Februarnummer als Frontispiez beigegebene Reproduktion zeigt die Madonna mit dem Christkind und den Heiligen Bernhard, Joseph und Bernardin von Siena.

Weder aus diesem kurzen Artikel noch dem längeren über die Gemäldeausstellung ist irgendwie ersichtlich, welche Rolle der Autor im Kunstleben der Engländer während der letzten Jahre gespielt hat. Bewundert und angefochten, besitzt er mehr oder weniger dort die führende Stimme in Kunstfragen. Insofern ist es interessant, die Besprechung seines Buches „Vision and Design", aus der Feder von C. J. Holmes im Februarheft zu finden. Man kann ein Buch nicht nach der Besprechung beurteilen, aber aus den von Holmes zitierten Aussprüchen geht hervor, daß es eines jener heute so vielfach produzierten Werke ist, in welchem mit einem komplizierten Apparat philosophischer Abstraktionen sehr einfache Halbwahrheiten dargetan werden. Eine Äußerung wie die, daß „ein Stilleben von Marchand dem Buddha ähnelte", kann doch nur Heiterkeit erregen. Warum Buddha jetzt zur Modephrase geworden ist, erscheint schwer verständlich. Es mag mit dem allgemeinen und sehr berechtigten Interesse für orientalische Kunst zusammenhängen. Wie stark dieses ist, beweisen eine fortlaufende Serie von kleinen Artikeln über „Chinesische Kunstphilosophie" von Arthur Waley und der Artikel von T. W. Arnold über das Rizä Abbasi-Manuskript des Victoria- und Albert-Museums. Daß dieses Interesse für exotische Kunst jetzt aber schon das ganze Kunstschaffen des Erdballs umfaßt, zeigt der Artikel im Märzheft über die Kunst der Maori von Ralph Durand.

Eine wirkliche Überraschung bereitet die 1564 datierte „Anbetung der Könige" von Pieter

Breughel d. Ä., von welcher das Februarheft eine sehr gute Abbildung bringt. Das Bild wurde kürzlich von der Londoner Nationalgalerie erworben. Es stammt aus der Sammlung Roth in Österreich. Die Erwerbung war zur Zeit, als C. J. Holmes seinen Artikel für das Burlington Magazine schrieb, noch nicht entschieden und es ist möglich, daß seine Würdigung des Bildes mit zu dem Entschluß beigetragen hat, das kostbare Werk der Londoner Galerie einzuverleiben. Holmes nennt die Kunst des Pieter Breughel „eine fortgesetzte Auflehnung gegen die blinde Unterwürfigkeit unter Tyrannei und Aberglauben". In dieser Hinsicht ist der Künstler ein trefflicher Wortführer des Germanentums und seine „Anbetung der Könige" ist ein überwältigendes Zeugnis dafür, mit welch derber Kraft und ungeschlachtem Durchsetzen der eigenen Persönlichkeit der Nordländer seine Fäuste brauchte im Kampf gegen die Mächte der Finsternis.

Zum Schluß möchte ich noch aufmerksam machen auf eine sehr gut geschriebene Besprechung A. Clutton Brocks der jetzt in Genf (bei Georg & Co.) veröffentlichten zwölf Aquarelle Auguste Rodins und der dazu verfaßten Einleitung von Gsell. Dieser hat nach modernen Mustern die ganze Kunst Rodins als „Ausdruck und Verherrlichung des Sexualtriebes" erklärt. Er beruft sich dafür auf einzelne Äußerungen Rodins und jagt dem harmlosen Leser einen Schauder über den Rücken bei der Andeutung von Ungeheuerlichkeiten, welche Rodin zeichnerisch dargestellt haben soll. Es ist bedauerlich, wenn zu solchen Mitteln gegriffen wird, um ein Buch zu popularisieren. Um so erfreulicher ist es, wenn in einer großen Zeitschrift wie dem Burlington Magazine die Stimme der ruhigen Vernunft gehört werden kann. Die Besprechung ist beherzigenswert. „Favete linguis." Es gibt auch bei uns schon eine große Zahl von Menschen, welche die Verquickung von Kunst und Sexualtrieb nicht mehr aushalten können und Clutton Brock freudig zustimmen, wenn er sagt „In fact the sexual instinct as an explanation of everything is becoming a bore". Ja, das ist das rechte Wort, das im Deutschen nicht übersetzbar ist: „a bore".

Die äußere Aufmachung der beiden Zeitschriften ist noch immer in bezug auf Papier, Druck, Abbildungsmaterial ganz ausgezeichnet. Sie sind der Ausdruck des englischen Kulturreifegrades und als solcher geben sie ein befriedigendes Bild ihrer Nation.

Robert West.

* * *

Dehios Geschichte der deutschen Kunst

Von diesem großartigen Werk liegt jetzt bereits der zweite Doppelband vor (Verlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, Berlin) und immer deutlicher erweist es sich, daß wir mit diesem Dokument deutscher Wissenschaft die universale Geschichte unserer künstlerischen Vergangenheit erhalten, die nur ein Mann von dem geistigen Ausmaß Dehios schreiben konnte. Die Anlage dieses zweiten Bandes folgt im großen den Richtlinien des ersten, der etwa mit dem Jahre 1250 abschloß. Ein prachtvoll weit gesehenes und plastisch erschautes Kapitel über die politischen, wirtschaftlichen und geistesgeschichtlichen Grundlagen um die Wende nach dem Niedergang des Weltkaisertums leitet den neuen Band ein. Danach beginnt das erste Kapitel des vierten Buches, das der Baukunst von 1250—1400 gewidmet ist, während ein zweiter Abschnitt die darstellenden Künste des gleichen Zeitraums behandelt. Ähnlich die Aufteilung des fünften Buches, das der Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts vorbehalten ist und hier, zumal in der Darstellung der einzelnen Epochen und Landschaftskreise, alle die Einflüsse von außen her, die gegenseitige Durchdringung, den Wandel im künstlerischen Gefühl herausarbeitet, die im Großen und im Kleinen das Bild dieses ungeheueren Werdens bestimmt haben. Das sechste Buch wendet sich sodann jenen für diese Epoche besonders typischen Erscheinungen der profanen Baukunst, der Burg einerseits und der Stadtbaukunst andererseits zu und schließt damit die Behandlung der mittelalterlichen Kunst vielbedeutend ab. Wie sich Dehio in der Folge die weitere Behandlung denkt, entzieht sich vorläufig unserer Einsicht. Doch will uns scheinen, als habe er mit den nun vorliegenden beiden Doppelbänden den schwierigsten Teil seiner Arbeit bereits glücklich beendet. Denn die Bedeutung dieser Geschichte der deutschen Kunst von den Anfängen bis zum Ausgang des Mittelalters ist das eigentliche Vermächtnis dieses vorbildlichen Gelehrten, und die deutsche Wissenschaft hat allen Grund, auf eine solche Leistung, die auch in Jahrzehnten nicht überholt werden dürfte, stolz zu sein.

Deutsche Meister

Das Programm dieser von Karl Scheffler und Curt Glaser gemeinsam im Insel-Verlag herausgegebenen Bücherreihe verspricht Außerordentliches. Ein guter Gedanke auf jeden Fall, gerade in dieser Zeit, die von sich stärker wieder zu den Quellen unseres eigenen künstlerischen Werdens zurücklenkt. Bisher liegen die beiden ersten Bände in vorzüglicher bildlicher Ausstat-

tung vor: Bd. I. Lukas Cranach. Von Curt Glaser. Bd. II. Albrecht Dürer. Von Max J. Friedländer. Glaser, der gegenüber der modernen Kunst leider nur zu oft und meist in entscheidenden Momenten fast immer versagt, ist kunstgeschichtlichen Dingen gegenüber von einer erfrischenden Klarheit und besitzt zweifellos auch die Fähigkeit, ein Thema, über dessen ästhetische Bedeutsamkeit Zweifel nicht mehr bestehen können, bis zu einem gewissen Grade wenigstens auch künstlerisch zu durchdringen. Sein „Cranach" ist also eine anständige Leistung von bemerkenswerter Diktion, im Detail gottlob nicht allzu stark von Gelehrsamkeit belastet, dagegen hinsichtlich der Solidität jeder Einwendung gegenüber standhaltend. Zudem war es sicher ein Verdienst, in dieser Form gerade Cranach an die Spitze der neuen Serie zu stellen und diesem in den Laienkreisen noch immer zu wenig erkannten Künstler ein Buch zu widmen, das nicht ohne Haltung und innere Größe ist. — Friedländers Buch über Dürer muß dagegen mit Recht Aufsehen erregen, einmal, weil es immer gewagt erscheint, die beinahe unübersehbar gewordene Literatur über diesen Künstler (zumal nach Wölfflins klassischem Werk) um ein neues Buch zu vermehren, mehr noch, da man weiß, daß sich in Friedländer einer der besten Kenner dieser Materie zum Wort gemeldet hat. Zweifellos hat sich der Verfasser schon seit Jahren mit dem Gedanken getragen, dies Werk über Dürer zu schreiben, und in der Tat ist ihm ein großer Wurf gelungen. Nicht nur weil es in vieler Beziehung neu ist und namentlich hinsichtlich der künstlerischen Anfänge des Meisters eine von der bisher beliebten Einstellung durch Einfügung entscheidender Dokumente abweichende Auffassung bekundet, sondern mehr noch, weil die beinahe monumentale Einheitlichkeit des inneren Aufbaus, getragen von einer auf äußerste Knappheit gestützten Diktion, im ganzen das Bild der Dürerschen Persönlichkeit prägt, das fortan kunstgeschichtlich als letztes Ergebnis bestehen dürfte. Kein Zweifel, daß wir in diesem auch illustrativ in jeder Beziehung bemerkenswerten Werk fortan das Werk über Dürer haben werden.

Die Kunst Ostasiens

Als vierter Band der von William Cohn bei Bruno Cassirer herausgegebenen Sammlung „Die Kunst des Ostens" erschien unter dem obigen Titel eine Arbeit von Otto Kümmel, dem Leiter des ostasiatischen Museums in Berlin. Die Arbeit beginnt mit dem einzigen wirklich bemerkenswerten Satz folgender Prägung: „Dieses Buch hat keinerlei wissenschaftlichen Wert." Denn in der Tat, etwas Dürftigeres als diesen für mein Gefühl mehr als unzulänglichen einleitenden Text aus der Feder Kümmels habe ich seit langem auch in einem populären Buche nicht gefunden. Wenn man aber für eine solche Arbeit schon einen derartig anspruchsvollen Titel wählt, darf man sich über die Enttäuschung, die als einziges Ergebnis nach der Lektüre zurückbleibt, nicht wundern, doppelt, wenn man, wie der Verfasser, den Anspruch auf Kennerschaft erhebt, der allerdings durch dieses Buch nicht im entferntesten gestützt wird. Nachdem uns With seine herrlichen Bücher geschenkt, gehörte wirklich Mut dazu, dem Laien, der voll Erwartung an die Kunst Ostasiens herantritt, dies Verlegenheitsragout zu servieren, das weder den Stoff überlegen zu meistern noch innerlich zu überzeugen vermag. Ganze Stoffgebiete östlichen Kunstschaffens werden nicht einmal mit einem Wort berührt (Jade u. a. m.) und die wichtige Frage von der Gegenseitigkeit der Beziehungen zwischen China und Japan nicht einmal versuchsweise gelöst. Auch die Auswahl der Abbildungen gibt zu denken. Jedenfalls möchte ich dem Verfasser von Herzen wünschen, daß kein chinesischer oder japanischer Kenner das Buch in die Hand bekommt, es könnte für das Ansehen der deutschen Wissenschaft blamabel sein. Biermann.

Emil Waldmann, Sammler und ihresgleichen. Verlag Bruno Cassirer. Berlin 1921.

Dieses Buch setzt sich, wie der Verfasser in der Einleitung betont, aus einer Reihe von Aufsätzen zusammen, die im Laufe des letzten Jahrzehntes in verschiedenen Monatsschriften und Tageszeitungen erschienen sind. Es scheint ganz am Platze, diese mit frischem Impuls, aus der Stimmung eines Kunsterlebnisses heraus niedergeschriebenen Artikel der Vergänglichkeit zu entreißen und durch die Buchform einem größeren Publikum zugänglich zu machen. Da Waldmann ein Kunstforscher von breiter Bildung (seine Arbeiten erstrecken sich über das Gebiet der Antike bis zur Moderne), ein Kenner der in- und ausländischen, ja sogar außereuropäischen Museen und Privatsammlungen, dazu als Direktor der Bremer Kunsthalle eine mitten im Wirbel der aktuellen Kunstereignisse stehende Persönlichkeit ist, so vermitteln diese lebenssprühenden Abhandlungen eine Fülle von Anregungen aus den verschiedensten Gebieten. Warmer Enthusiasmus, beinahe Verliebtheit in die Kunst leuchtet sogar aus denjenigen Kapiteln des Buches, in denen von trockenster Materie, von Auktionen, Okkasionen, Fälschungen, Preisen und Taxen die Rede ist (den Gegentyp von Waldmann trifft man heute

auf allen Gassen: eine religiös sich aufspielende, kalte Verstiegenheit, die selten menschliche Verknüpfung mit dem Kunstwerk spüren läßt).

Der Grundakkord des Buches in seinen, ihrem geistigen Inhalt so divergierenden Kapiteln ist Erlebnis und Anschauung. Ohne dieses lebendige Band würde das Kapitel „Schatzgräber", das die Kunstauffassung der Antike von Winkelmann bis in unsere Zeit (bis zu Rodin, Hildebrandt und Maillol) behandelt, als kulturhistorische Studie den Rahmen des Buches sprengen. Waldmann gibt in diesem Überblick erfrischend klare und mutige Urteile über Thorwaldsen, Canova, Heinse und Stendhal.

Wohltuend wirkt Waldmanns Gerechtigkeitsstreben nach allen Seiten hin, gegen ausländische wie inländische Kunst, gegen Sammler wie Händler, den Liebhaber der Kunst wie den Dilettanten, ja sogar gegen den Snob. Mit feinnerviger Psychologie werden die Fäden bloßgelegt, die von einem zum andern herüber- und hinüberspielen. Gestützt wird der günstige Eindruck des Buches durch mehr als 50 Abbildungen von schwer zugänglichen, zum großen Teil in Privatsammlungen sich befindlichen Kunstwerken, von denen das hervorragende Herrenbildnis von van Gogh, Renoirs „Ehepaar" und Daumiers „Satyr und Nymphe" (ehemals Sammlung van Horne, Montreal, Canada) genannt seien.

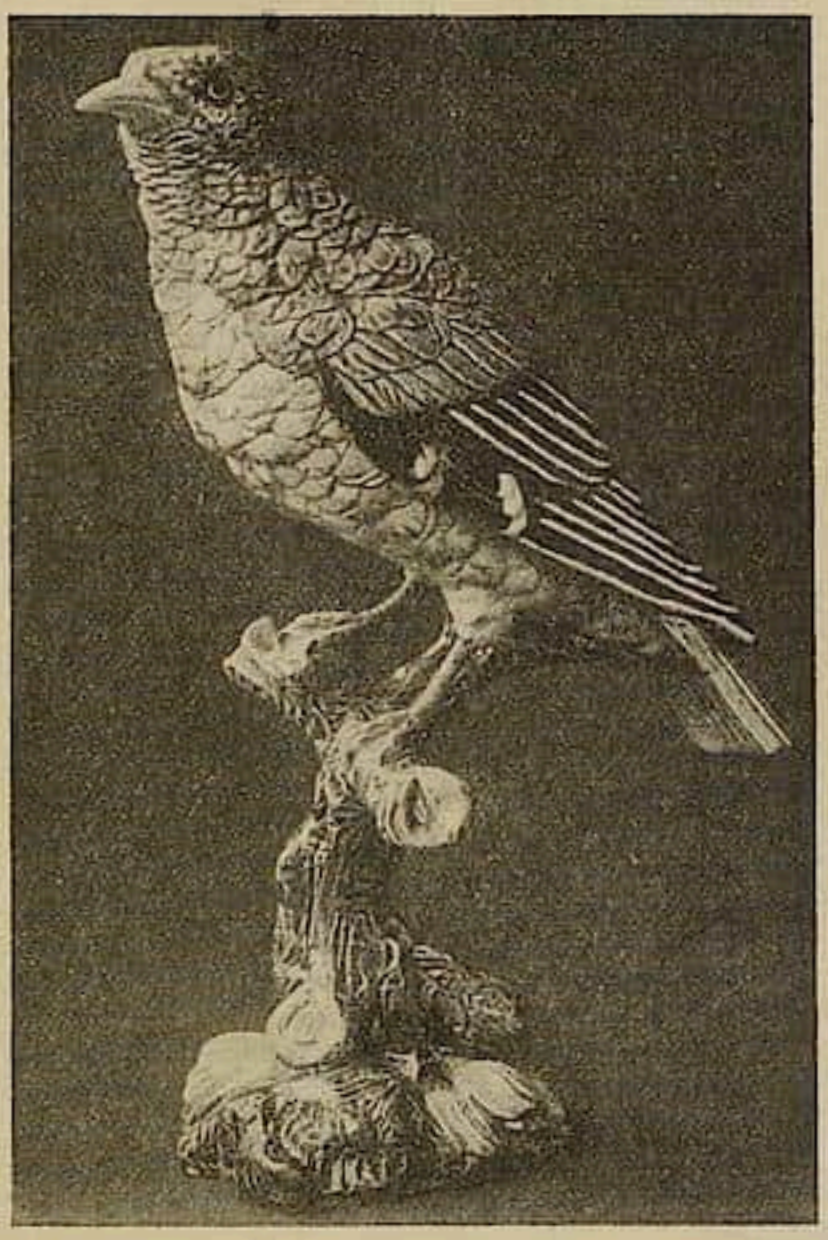
Sascha Schwabacher.

Gustav E. Pazaureck, Steingut. Formgebung und Geschichte. Julius Hoffmann, Stuttgart. (Mit 1 Abb.)

Das Buch füllt eine in der keramischen Literatur bisher vorhandene wesentliche Lücke aus und wird nicht nur den Museen, Forschern und Sammlern, sondern auch der modernen keramischen Industrie ein sehr willkommenes Hilfsmittel sein.

Das Steingut, dessen Vorgeschichte und Geschichte hier eingangs zum erstenmal eingehend unter Benutzung und Anführung einer erstaunlichen Menge von Literatur, insbesondere auch des Auslandes, geschildert wird, hat im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in Europa fast überall die Fayence verdrängt und trat dann in Wettbewerb mit dem Porzellan, bei dem es aber unterliegen mußte, als dieses seine Vornehmheit aufgab, wesentlich billiger, als im 18. Jahrhundert und so Massenware wurde. Da gaben seine technischen Vorzüge sehr bald den Ausschlag.

Die Formen der Steingutwaren, zweckentsprechend und durchweg vornehm, sind für uns an ihnen der Hauptanziehungspunkt. Das zeigt uns auch so recht das sehr sorgfältig ausgewählte,



Steingut Neuhaldensleben, vorm. Gebr. Hubbe.
Antiquar Backhaus, Hannover.

auf 55 Lichtdrucktafeln prachtvoll wiedergegebene Abbildungsmaterial, das uns zugleich die Entwicklung des Steingutstils, der Zeit entsprechend vornehmlich klassizistisch, und die Art, wie man gerade hier die konstruktive Zweckform zur schlichten, aber dabei vornehmen Kunstform zu veredeln verstand, direkt vor Augen führt.

Unter Bezugnahme auf diese Abbildungen werden die einzelnen Formen des Steinguts und im Anschluß daran die Fabriken der einzelnen Länder, zunächst Englands, von wo aus das Steingut unter Führung des genialen Josiah Wedgwood seinen Siegeszug antrat, dann von Frankreich, Deutschland, Österreich und Ungarn, sowie der übrigen Länder, ihre Herstellungsweise, die Fabrikmarken usw. klar und übersichtlich geschildert.

Ein Namen- und Inhaltsverzeichnis beschließt das Buch, für das wir dem Verfasser und dem Verlag sehr dankbar sein können.

Rein Figürliches ist auf diesem keramischen Gebiet naturgemäß sehr wenig geleistet worden. Aber einzelne Fabriken sind hierbei doch aus-

zunehmen, so z. B. Neuhaldensleben, vorm. Gebr. Hubbe, aus der der hier abgebildete Vogel auf Ast stammt. Bemalung naturalistisch, vornehmlich in Mattrasa, Mattgrün, Schwarzbraun, Gelb und Grau. Höhe 26 cm. Bez. mit doppeltem Fisch und K I.

O. Riesebieter.

Erwin Hintze, Die deutschen Zinngießer und ihre Marken. Bd. I. Sächsische Zinngießer. Karl W. Hiersemann. Leipzig 1921.

Nach jahrelanger Vorbereitung ist der erste Band des umfassend angelegten Werkes über die deutschen Zinngießer und ihre Marken erschienen, ein bewunderungswürdiges Denkmal zielbewußten und beharrlichen Fleißes, in dem in der übersichtlichsten Form alles, aber auch alles zusammengetragen ist, was an monumentalem und archivalischem Material, zunächst über die innerhalb des deutschen Gesamtbestandes sehr wesentliche Gruppe der sächsischen Zinngießer, erhalten ist. Daß die allgemeine Anlage des Werkes sich an Marc Rosenbergs seit langem klassische Arbeit über der Goldschmiede Merkzeichen anschließen mußte, ist selbstverständlich. Besonders hervorgehoben werden muß aber, daß Hintze in zwei Punkten von Rosenberg grundsätzlich abweicht, die beide willkommene Verbesserungen bedeuten. Einmal sind die — von Margarete Pfauth, Frau Schimming-Rüster und Margarete Masner ganz unübertrefflich gezeichneten — Marken in anderthalbfacher Größe der Originale gegeben, was die Erkennbarkeit der Zeichen erleichtert und die Bilder doppelt einprägsam macht und zweitens hat Hintze grundsätzlich in sein Verzeichnis nicht nur die Zinngießer aufgenommen, von denen bestimmbare Arbeiten erhalten sind, er hat vielmehr darüber hinaus alle aus den Akten erreichbaren Namen aufgeführt und damit die größte heute erzielbare Vollständigkeit der Meisterlisten erreicht. Damit ist die Möglichkeit gegeben, etwa mit bisher nicht bekannten Meisterstempeln versehene, neu auftauchende Zinnarbeiten für bestimmte Meister festzulegen[1].

Welche unerwarteten Ergebnisse die sorgfältige Erforschung der Zinngießerarbeiten und -marken auch für andere Gebiete des alten Kunstgewerbes zur Folge haben kann, hat — um nur ein Beispiel zu nennen — Hintzes wertvoller Aufsatz in Schlesiens Vorzeit, Neue Folge VII, 243 ff. gezeigt, in dem er auf Grund der von Samuel Günther d. A. von Freiberg i. S. gearbeiteten Zinnmontierungen einer bestimmten Gruppe von Steinzeugkrügen, diese bisher nicht festzulegenden Steinzeuge einer sächsischen, vielleicht in Freiberg i. S. selbst zu vermutenden Werkstatt zugewiesen hat.

Wir wissen, daß Hintze unermüdlich an der Fortführung seines Werkes arbeitet, wir wünschen ihm und dem mit seiner Arbeit verbundenen Verlag Karl W. Hiersemann, der sich um die vortreffliche Ausstattung des Druckes große Verdienste erworben hat, ein rüstiges Fortschreiten und die baldige Vollendung des Werkes zu unser aller Nutzen und zur Ehre deutschen Gelehrtenfleißes.

Max Sauerlandt.

Richard Blunck, Der Impuls des Expressionismus. Verlag Adolf Harms, Hamburg.

Daß die Schriften für und gegen den Expressionismus heute in die Tausende gehen, ist kein Grund, die wenigen, die wirklich etwas zur Materie zu sagen haben, totzuschweigen. In wesentlichen Sachen des Geistes ist noch nie ein Wort zuviel gefallen, nie ist zuviel für die Kunst getan worden, zu keiner Zeit.

Richard Blunck — den ich nicht mit dem bekannten Hans Friedrich Blunck zu verwechseln bitte und von dem ich nur weiß, daß er jung ist — bekennt sich in dem Buch zum Künstler als dem „Mundstück Gottes". Er sieht im Expressionismus nicht allein eine Angelegenheit der Kunst, nicht so sehr Form als Bewegung. Expressionismus ist überall da in den Jahrhunderten, in denen Geist nach Bewegung drängt. Er ist das Innen; also nichts Neues, aber das Ewige in jedem Neuen wie Alten. Hölderlins Gedichte, die kristallisiertem Blute gleichen in goldener Fassung — indische Bauten, ägyptische Gräber, Götterköpfe von Negern, gotische Dome, Grünewalds Altäre — ja, in russischen und bayrischen Bauernmalereien ist der ewig neue Geist da, strömend aus sich selbst und daher immer lebendig.

Der Verfasser spricht von dem deutschen Spießer, der sich gegen nichts so sehr wehre als gegen das Wesentliche. Er „verhält" sich zur Welt, anstatt sich zu entscheiden. Glaubt, Wissen sei Macht, weil er es zu nichts anderm gebrauchen will und kann. Geist ist dem Dumpfen so etwas wie ein Kunstgriff, ein Mittel zur Organisation. Bestenfalls Luxus, Betäubung, Genuß. Nie Verantwortung. Nie Glaube. Im Gegensatz zum geistigen Menschen, dem nicht Ruhe die erste Bürgerpflicht ist, sondern Bewegung — weil zu unterscheiden von Beweglichkeit.

Der Inhalt des kleinen Heftes hat, äußerlich von klarer Antiqua wirksam unterstützt, etwas Musikalisches. Blunck zitiert viel: Adolf Behne,

[1] Anmerkungsweise mag der Wunsch ausgesprochen werden, Marc Rosenberg möge diesem von Hintze gegebenen Beispiel bei einer Neuauflage seines Werkes folgen — wenn nicht für die großen Zentren der Goldschmiedekunst, für die zum Teil in Sonderpublikationen schon vollständige Meisterlisten vorliegen, so doch wenigstens für die übrigen Städte.

Herrmann Keßler, Kurt Pinthus, Alfred Wolffenstein, — auch Tolstoi, Nietzsche, Ludwig Rubiner (von dem der Verfasser Formung und Grad der Intuitive empfing) sind vertreten. Es fehlt nicht Heinrich Mann, der früher als viele von uns wußte, was zu sagen war.

Manches in dem kleinen Werke ist nicht absolut neu. Dazu hat es zu wenig natürliches Chaos und zu viel vom nobel abgetönten Essay. Der Stil ist also vornehm, wenn auch nicht brokaten. Es deutet dir aber auf die Brust: wohin wandert dein Geist, Deutscher? Was hast du getan, Künstler: Trotztest du im Trott oder strahlte deine Stirn?

Das Buch verteidigt den höheren Menschen, also auch den höheren Deutschen. Wir sollten endlich einsehen, wie vaterländisch das ist . . . .

Ludwig Beil.

A. Efroß und J. Tugendhold, Die Kunst Marc Chagalls. M. 50.—.

Archipenko-Album. Einführungen von Th. Däubler und Iwan Goll. M. 40.—.

H. de Balzac, Jesus Christus in Flandern. Mit Holzschnitten von Carl Rössing. M. 25.—. Sämtlich: G. Kiepenheuers Verlag. Potsdam 1921.

Die Kiepenheuersche Sammlung der „Kunst der Gegenwart", der wir nun schon die Bücher über Lehmbruck, Kokoschka und Klee verdanken, hat mit den Bändchen über die zwei großen Russen „eine Lücke ausgefüllt". Man muß sich freilich auf den Standpunkt stellen, daß Monographien über Künstler, die noch mitten im Schaffen stehen, eine Notwendigkeit darstellen, woran wir ja schon seit einigen Jahrzehnten gewöhnt sind, eine Art erweiterter Zeitschriftenartikel, gewichtige Bulletins über den Stand der gegenwärtigen Kunst: so darf man diese Werke allerdings als wertvolle Materialsammlungen schätzen. Nicht nur sind die Abbildungen in beiden ausreichend an Zahl, Größe und Qualität des Druckes, so daß man einen Überblick über das Schaffen der beiden bekommt (ausgiebiger freilich bei Chagall); sondern auch die literarischen Einführungen sind gut und aufschlußreich. Wiederum erscheint hier Chagall bevorzugt, dessen schwer zugängliche, schwer definierbare Kunst von den russischen Schriftstellern in die Labyrinthe chassidischer Weltanschauung und russisch-pariserischer Formgebung weit verfolgt, nicht gerade enträselt wird (denn ließe sich ein Phänomen wie Chagall enträtseln?). Die reibungslosere Einfühlung in Archipenko besorgt Iwan Goll vortrefflich; obwohl Dichter, wie Theodor Däubler, bleibt er doch vor dem Werk des Bildhauers Betrachter genug, um an Stelle dunkler und subjektiver Aperçus eine Entwicklung der verschiedenen Formungen Archipenkos zu geben; Formungen, die freilich, im ganzen betrachtet, mehr durch persönlichen Geschmack als durch Konsequenz in der Aufeinanderfolge zusammengebunden werden.

Die ins Mystische spielende Erzählung Balzacs von „Christus in Flandern" wird hier zum erstenmal ins Deutsche übertragen und gewinnt ihre spezifische Bedeutung (als „der Graphischen Bücher sechster Band") durch die altertümelnden Holzschnitte Karl Rössings. Der wesentlichste Vorzug dieser Kiepenheuerschen Serie ist eine noble Ausstattung bei mäßigem Preise. Prinzipiell wäre zu sagen, daß die illustrative Beigabe — welche doch wohl die Hauptsache ist — von Originalstöcken oder -steinen etwas sehr Wünschenswertes darstellt, aber nicht immer über das Maß eines achtungswerten Durchschnitts hinausgeht, wie im vorliegenden Falle.

Paul F. Schmidt.

Hildegard Heyne, Leipziger Museums-Führer, I. Bd.: Gemälde der Gegenwart und des 19. Jahrhunderts.

Dies Büchlein ist erwähnenswert, weil es so ziemlich alle Fehler vereinigt, die man gerade bei einer populären „Anleitung zum Verständnis künstlerischer Werte" vermieden sehen möchte. Schon die prinzipielle Einstellung auf die „Anwendung der induktiven Methode an Stelle der deduktiven" mußte zur Quelle der Verwirrung werden; denn man kann aus der Besprechung von Originalen doch nur bei sehr weitem Spielraum der Erörterungen, also im Rahmen etwa seminaristischer Übungen, die Erkenntnis kunstgeschichtlicher Entwicklungen langsam erwachsen lassen, nimmermehr aber auf dem engen Platz von knapp 100 Seiten. In der Tat wird das theoretische Prinzip denn auch zumeist (wenn auch in unklarer Weise) praktisch durchbrochen. — Bedenklicher noch ist der völlige Mangel an Qualitätsgefühl, der z. B. einen Zwintscher an die Seite Lionardos und gar (o, Lokalpatriotismus am falschesten Ort!) einen Franz Hein über die englischen Präraffaeliten stellt. — Noch bedauerlicher aber ist die Häufung ganz absonderlicher Beschreibungen und Satzbildungen; so lesen wir etwa: „Als Sohn eines . . . Schafhändlers ist Zügel mit den Schafen aufgewachsen, sie sind ihm ans Herz gewachsen," oder wir hören u. a. erstaunt von dem Licht, das „über die Tierleiber streicht, die im Walde von Fontainebleau weiden". Es gibt wirklich keine einzige sprachliche Ungeschicklichkeit, die nicht mit einem kapitalen Beispiele zu belegen wäre. — Auch die äußere Aufmachung bezeugt in der mäßigen Wiedergabe der Gemälde und im Gewimmel der Druck-

fehler die leider übereilende Schnellfertigkeit. Es bleibt nur zu wünschen, daß der frühere Katalog ehestens wieder aufgelegt wird, denn gar keine „Führung" ist immer noch besser, wie solche Irreführung. E. v. Sydow.

Collectanea variae doctrinae Leoni S. Olschki, bibliopolae florentino sexagenario. Monachi, Jacques Rosenthal.

Dem verdienstvollen Florentiner Antiquar, Verleger und Drucker Olschki zu Ehren haben 14 deutsche und italienische Gelehrte eine Festschrift verfaßt, deren reiches Gebiet die Interessen des Gefeierten widerspiegeln. Literaturgeschichte, Bücherkunde, Bibliographie sind darunter vertreten, aber auch einige bedeutende kunstgeschichtliche Abhandlungen, die den schönen Band jedem Kunstfreunde wertvoll machen. Wir erwähnen hier nur den Aufsatz Walter Bombes über Raffaels Verhältnis zu Perugino; er bringt neues Licht in die Jugendentwicklung des Urbinaten. Georg Gronau fixiert das Werk des Lauro Padovano, eines Gehilfen des Giovanni Bellini, eines anmutigen Erzählers, an dem die Kunstgeschichte bisher achtlos vorübergeschritten ist. Christian Hülsen berichtet über die verschiedenen Blätter des „Speculum Romanae Magnificentiae" von Lafreri, erzählt viel Beachtenswertes über die römischen Veduten des 16. Jahrhunderts und über die damalige Druckertätigkeit. Victor Goldschmidt komprimiert in einem Artikel „Farben im Buchschmuck" seine reichen, in der Schrift „Über Farben in der Kunst" niedergelegten Erfahrungen. Auch Konrad Haeblers Aufsatz über den Nachdruck im 15. Jahrhundert und Rudolf Sillibs Beschreibung eines Prachteinbandes des Kurfürsten Ottheinrich von der Pfalz gehören in das Gebiet der Kunst, so daß allein die kurze Aufzählung der mannigfaltigen Themen zeigt, daß diese Jubelschrift ein Werk von allgemeiner Bedeutung vorstellt. K. Sch.

Paul Heidelbach, Kassel mit 40 Tafeln. (Stätten der Kultur Bd. 31.) Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1920.

Zwischen den Reiseführern und den wissenschaftlichen Spezialwerken in glücklicher Mitte, stehen die außerordentlich handlichen geschmackvoll ausgestatteten und glänzend illustrierten Städtemonographien, die Professor Biermann im Verlage Klinkhardt & Biermann, Leipzig, unter dem Sammeltitel „Stätten der Kultur" herausgibt.

Im vorliegenden 31. Bande gibt uns Paul Heidelbach in anschaulichen, klaren Bildern die politische, kultur- und kunstgeschichtliche Entwicklung der alten Residenz der hessischen Landgrafen und Kurfürsten.

Alle Quellen sind gewissenhaft benutzt, doch zeigt uns Heidelbach nicht die heiße Arbeit des Forschers, sondern nur dieser Forschung schlackenlose Resultate, war doch seine Aufgabe die, leicht lesbar und übersichtlich geordnet dies überreiche Material einem großen Leserkreis mundgerecht zu machen.

Da im gleichen Verlage vom selben Verfasser eine erschöpfende Geschichte der „Wilhelmshöhe" erschienen ist, so glaubte Heidelbach sich in dem diesbezüglichen Kapitel kurz fassen zu dürfen. Ich möchte an dieser Stelle nicht versäumen, auf diese wichtige Arbeit hinzuweisen, die zwar nicht in der Folge der „Stätten der Kultur" erschienen, aber im gleichen Charakter verfaßt ist.

Dem Bande „Kassel", dem umfangreichsten der Folge, dürfen wir denselben großen Erfolg vorhersagen, den alle Bände dieser glücklichen Unternehmung verdientermaßen gefunden haben.

Berrer.

Bernhard Wyß, Erinnerungen an Böcklin. Nach gedruckten und ungedruckten Aufzeichnungen von Angela und Carl Böcklin, Gottfried Keller, Albert Welti, Hans Thoma, Adolf Frey u. a. Gebunden M. 10.—. Rhein-Verlag. Basel und Leipzig 1921.

Schade, daß Ausstattung und Papier dieses Büchleins herzlich schlecht sind. Denn es ist eine ganz unterhaltsame Lektüre. Zwar wird vieles, wenn nicht das meiste dieser Böcklin-Erinnerungen demjenigen bekannt sein, der sich mit des Meisters Lebensgeschichte schon vertraut gemacht hat. Aber einmal begegnet auch er allerlei bisher unbekannten und interessanten Einzelzügen, die das Bild des Meisters noch abzurunden vermögen und zum anderen werden dem Nichtfachmann und Nichterfahrenen in zierlicher und gefälliger Weise alle wichtigsten Erlebnisse, alle amüsanten und auch ernsteren Episoden aus dieses Künstlers Erdenwallen in rascher Folge, ohne zu ermüden, zur Kenntnis gebracht. Von Kunst ist weniger die Rede als vom Menschen und von seinen wechselnden Schicksalen. Und mit Böcklin werden auch u. a. Lenbach, Feuerbach und Gottfried Keller in wenigen charakteristischen Zügen wieder lebendig. So ist damit eine ganz willkommene Ergänzung zu Floerkes bekanntem Buch in mehr volkstümlicher Weise gegeben. Herm. Nasse.

Kurt Eberlein, Deutsche Maler der Romantik. Verlag von E. Diederichs, Jena.

„Deutsche Maler der Romantik" betitelt sich ein Buch des Karlsruher Kunsthistorikers Kurt K. Eberlein. Der Verfasser, der bereits durch verschiedene Sonderpublikationen seinen Ruf als Kenner der deutschen Romantik befestigt hat,

gibt in dieser Arbeit zum ersten Male einen größeren Gesamtausschnitt aus seinem Forschungsgebiete. Eberlein geht der wissenschaftlich sezierenden Darstellung, die dem Thema so wenig angemessen ist, bewußt aus dem Wege. Er wendet sich mit seinem Buche an jedermann, dem Heute will er dienen, um der lebenden Generation die Bedeutung einer vergangenen großen Epoche deutschen Gefühlslebens vor Augen zu führen. Die Gewissen will er schärfen, sich des Erbes der Väter, ihrer nationalen Kunstgesinnung, würdig zu erweisen. Und hierzu vermochte er wohl kaum bessere Vorbilder heraufzubeschwören als die Frühromantiker Runge, Friedrich und Kersting und ihre geistigen Nachfolger Richter und Schwind. Aus der Fülle eines umfassenden historischen Wissens schöpfend, malt Eberlein liebevoll ihre Porträts, Werdegang, Sehnsucht und Erfüllung dieser Künstler plastisch zu einem Gesamtbilde formend — dem Gesamtbilde einer norddeutsch-romantischen Kunst, deren unendlicher innerer Reichtum jedem klar werden dürfte, der sich mit Eberleins schönem und reifem Romantikerbuche beschäftigt. Joachim Kirchner.

Friedrich Perzynski, Von Chinas Göttern. Reisen in China. Curt Wolff Verlag. München. Mit 80 Bildtafeln.

Der Verfasser gibt in dem Buch eine frische Beschreibung chinesischen Volks- und Kulturlebens, wie es sich ihm auf seinen schwierigen Reisen ins Innere, von Peking aus in den Norden und Westen, nach Jehol, Jünkan und Honan, und zuletzt nach dem eigentlichen Süden bis nach Kanton und Macao fördernd und hindernd, komisch, heiter und betrüblich gegenübergestellt hat. Die Unterschiede des nord- und südchinesischen Volkscharakters (denn Nord- und Südchina sind so weit voneinander geschieden wie die Länder eines Erdteiles, die Verschiedenartigkeit der religiösen und philosophischen Einstellung, die Fenollosa zuerst in ihrer ganzen Bedeutung erkannte, wird in der flüssig geschriebenen Arbeit lebendig und evident. Man kann schwer den Inhalt dieser flüchtig empfangenen und rasch niedergeworfenen Studien, die bald durch die Schönheit eines Kunstwerks emporgeschwungen, bald von der Lust des exotischen Lebens mitgerissen, bald von Verfall und Barbarei, von Entbehrung und Hemmungen gedrückt und niedergeschmettert sind, wiedergeben.

Man fühlt in dem Buche die mächtige Seele Chinas im vergeblichen Kampf gegen die Internationalisierung; man sieht den riesigen Landeskörper den korrupten, kleinen Parasiten preisgegeben, die das letzte Blut des großen Sterbenden auszusaugen drohen. Immer wieder erschrickt man, wenn man in Gedanken das eigene Vaterland sich vergegenwärtigt, wie rasch eine große Kultur zerstört wird und zusammenbricht, wenn der soziale und staatliche Körper seine Widerstandsfähigkeit verloren hat.

* * *

Als literarischer Festgruß zu Ehren von Direktor Friedrich Clemens Ebrard, der bei Abschluß seines 70. Lebensjahres auf eine 36jährige Amtstätigkeit an der Spitze der Frankfurter Stadtbibliothek zurücksah, erschien eine im Verlag von Joseph Baer & Co. von Freunden und Amtsgenossen herausgegebene Schrift. Aus der Fülle der Aufsätze seien erwähnt: eine eingehende Würdigung der ältesten Frankfurter Privatbibliothek von Dr. Adolf von Glauburg aus der Feder von Hermann Traut, die unterhaltenden Untersuchungen von Dr. Louis Liebmann über „Bettina von Arnim und Freiherr von Drais", eine Studie von Rudolf Jung über „Den großen Kurfürsten und die Frankfurter Reformierten", eine Abhandlung über „Einige gemalte Scheiben aus dem Besitz des ehemaligen Dominikanerklosters" von Dr. Heinrich Weizsäcker (Stuttgart) und „Pompeo Marchesis Goethe-Statue in der Frankfurter Stadtbibliothek" von Prof. Dr. Bernhard Müller. S. Sch.

Kleine Anzeigen

In der Folge der an dieser Stelle kürzlich eingehend gewürdigten Kunstbreviere, die der Verlag von Hugo Schmidt in München herausgibt, ist auf die beiden Holbein gewidmeten Bände eine Arbeit von Hugo Kehrer über Anton van Dyck gefolgt, die in populärer Form ausgezeichnet das Schaffen und die Bedeutung des Künstlers umreißt. Neben 60 Abbildungen nach den Hauptwerken sind in dem Buche zahlreiche Briefe, Rechnungen und das Testament des Malers mitverarbeitet. — Der gleiche Verlag gibt in einer zweiten Folge, die unter dem Titel „Bilderschatz zur Weltliteratur" erscheint, durch E. W. Bredt eine Rembrandt-Bibel heraus, von der bisher zwei Bände, die dem Alten Testament gewidmet sind, vorliegen. Die Idee einer solchen Veröffentlichung erklärt sich wie von selbst durch das Werk Rembrandts, und sieht man von einigen Willkürlichkeiten der Zuweisung bestimmter Werke auf die entsprechenden biblischen Geschehnisse ab (ein typischer Fall dafür ist das Bild „Joseph und Frau Potiphar), dann muß man zugeben, daß die Aufgabe im großen mit Geschick gelöst wurde.

Im Verlag von Bruno Cassirer, Berlin, ist Bodes bekannte Arbeit unter dem Titel „Flo-

rentiner Bildhauer der Renaiſſance" kürzlich in vierter vermehrter Auflage erſchienen. Ein Aufſatz über die Madonnenreliefs von Ghiberti, den Bode inzwiſchen im Jahrbuch der königl. preuß. Kunſtſammlungen veröffentlicht hatte, iſt neu in das Werk aufgenommen worden, während die früher mitgeteilte Studie des Lionardo als Bildhauer fortgelaſſen wurde, da ſie nach Mitteilung des Verfaſſers in einer größeren Arbeit über Lionardo demnächſt verarbeitet werden ſoll.

Unter dem Titel „A. v. Hildebrand. Zum Gedächtnis" iſt im Verlag von Georg D. W. Callwey, München, ein Heft mit zahlreichen Abbildungen nach den Hauptſchöpfungen des Meiſters erſchienen, zu dem Alexander Heilmeyer die Einleitung und Dr. Otto Höver einen Beitrag über das Reiterſtandbild Bismarcks in Bremen beigeſteuert hat.

Verſchiedenes

Ein wiedergefundenes Werk Peter Viſchers

Wie der „Temps" meldet, ſind im Muſeum Marès des Schloſſes Montrottier bei Annecy in Savoyen Fragmente jenes monumentalen Bronzegitters, das Peter Viſcher im Auftrag der Fugger von Augsburg für deren Grabkapelle in der St. Annakirche ausführte und das den ſtarken Einfluß italieniſcher Renaiſſance zeigt, gefunden worden. Die Geſchichte dieſes Werkes, das aus vier Flachreliefs mit Darſtellungen eines von Zentauren verfolgten Stammes, einer Schlacht zwiſchen Reitern und Fußkämpfern, zwei nackter Kämpfer auf Delphinen und ſchließlich eines Kampfes zwiſchen Menſchen und Zentauren beſteht, iſt romanhaft genug. Von den Fuggerſchen Erben zurückgewieſen, wurde es nach dem Tode des Peter Viſcher von ſeinem Sohn Hans an den Stadtrat von Nürnberg verkauft. Nach dem Frieden von Preßburg in 106 Stücke demontiert und ſchließlich als „altes Eiſen" nach Frankreich zum Guß von Kanonen verkauft, entdeckte der Erbe des Gießers Frère-Jean von Lyon, Leon Marès die koſtbaren Reſte im Nachlaß. Das Nürnberger Wappen auf einem der Giebelfelder führte den Konſervator des Muſeums auf die richtige Fährte, und ein Vergleich mit den Zeichnungen, die vor dem Verſchwinden des Werkes aus Nürnberg ausgeführt worden waren, ſtellte die Herkunft und den Künſtler ſicher. Eine Rückkehr der Reliefs in das Germaniſche Muſeum von Nürnberg, wofür ein großer Preis angeboten worden ſein ſoll, iſt nach der Stiftung des Marès-Muſeums unmöglich; zudem ſind ſie für Frankreich eine wertvolle Erweiterung der bis heute ſpärlichen Vertretung des Nürnberger Meiſters in ſeinen Sammlungen.

Amſterdam

Hier wurde ein Verein gegründet für das Sammeln von Giebelſteinen und das Gründen eines Muſeums, um dieſe „obdachloſen" Steine würdig unterzubringen. Wenn es den Gründern nur um die Sache zu tun iſt, ſo gibt es doch wirklich im Rijksmuſeum doch noch wohl ein Plätzchen für dieſe weder künſtleriſch noch hiſtoriſch beſonders intereſſanten Baufragmente. Sollte der Titel eines Direktors des Holländiſchen Giebelſteinenmuſeums ſoviel Attraktion ausüben, daß man der hieſigen, ſehr bedauerlichen Verſchnitzelung weiteren Vorſchub leiſten ſoll. h.

Berlin

Der in den kunſtwiſſenſchaftlichen Kreiſen ſeit langem erörterte Plan der Staatlichen Bildſtelle iſt nun durch Entſchluß des Preußiſchen Landtages verwirklicht worden. Als Leiter iſt Dr. Burkhard Meier berufen worden. Wiſſenſchaftliche Aſſiſtenten ſind die Herren Dr. Hans Geiſenheimer und Dr. Theodor Hetzer.

Hollstein & Puppel, Kunstantiquariat, Berlin W 15
Meinekestraße 19
ERSTKLASSIGE KUPFERSTICHE UND HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER
KUPFERSTICH-VERSTEIGERUNGEN
Interessenten bitten wir um Angabe ihres Sammelgebiets

Halle

Der Magiſtrat der Stadt Halle hat kürzlich beſchloſſen, die Burg Giebichenſtein an der Saale, eine der ſchönſten Burgen Mitteldeutſchlands, mit einem Koſtenaufwand von drei Millionen Mark zu einer Kunſtgewerbe- und Theatermalſchule auszubauen. Der Plan ſelbſt geht auf den Leiter der Kunſtgewerbeſchule in Halle, Prof. Thierſch, zurück, der ſpeziell im Hinblick auf die ſeiner ſtarken künſtleriſchen und pädagogiſchen Perſönlichkeit hier gebotene neue Möglichkeit einen kürzlich an ihn ergangenen Ruf, die Leitung der Königsberger Akademie zu übernehmen, abgelehnt hat. In der Tat weiß man ja, daß die Halleſche Kunſtgewerbeſchule einen ganz hervorragenden Ruf in den deutſchen Fachkreiſen genießt. Durch die Hinzunahme der Burg Giebichenſtein ſollen in erſter Linie neue Werkſtätten entſtehen, die der Theatermalerei, der Holzbildhauerei und der Keramik dienſtbar gemacht werden. Außerdem wird im alten Kornhaus eine Bibliothek mit Leſeſaal eingerichtet. Der geplante Umbau der Burg wird im ganzen dem hiſtoriſchen Charakter des Bauwerks nicht zu nahe treten.

Der Kunſtmarkt

Aus der Sammlerwelt und vom Kunſthandel

Het Straatje

Das berühmte Gemälde „Het Straatje" von van Vermeer, das Prof. Six dem Louvre für den Preis von drei Millionen Francs angeboten hatte, wurde von dem Direktor der Nationalen Muſeen, Jean d'Eſtournelles de Conſtant, wieder nach Holland zurückgebracht. Es war nicht möglich, den verlangten Betrag in Frankreich zuſammenzubringen. Nun iſt das Bild für den Preis von 625000 fl. an den holländiſchen Petroleummagnaten Deterding verkauft worden, der anläßlich eines Jubiläums dieſes Meiſterſtück dem holländiſchen Staat ſchenkte. Die Regierung, die ſich jetzt über dieſes fürſtliche Geſchenk ſehr freut und die Schenkung des Herrn Deterding als eine Tat nationaler Geſinnung himmelhoch lobt, hatte ſich dem ehemaligen Beſitzer des Gemäldes, Prof. Six, gegenüber ſehr merkwürdig benommen. Six wollte das Bild verkaufen, weil ihm die Erbſchaftsſteuer in Höhe

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG

alter und
moderner Meiſter

Carl Nicolai · Berlin W10

Viktoriaſtraße 26 a

Angebote aus Privatbeſitz
möglichſt mit Photo unter Angabe von Künſtler, Maß u. Preis erwünſcht

von 100000 fl. zu schwer fiel. Er bot das Bild dann dem holländischen Staat um den Preis an, den dieser dafür übrig haben sollte. Nach einem halben Jahr, als Six immer noch keine Antwort erhielt, machte er den Vorschlag, 200000 bis 300000 fl. von dem Verkaufswert abzulassen. Wieder dauerte es ein halbes Jahr, bis die Regierung sich „ihrer nationalen Gesinnung" bewußt wurde und antwortete. Und die Antwort war ... eine plumpe Ablehnung. Mancher hätte sich im stillen gefreut, wenn das Gemälde inzwischen ins Ausland gewandert wäre. B.

Erfurt

In zwei Schaukästen im Hof vor dem Atelier des Photographen Bissinger ist eine Auswahl seiner ausgezeichneten Aufnahmen Erfurter und Thüringer Bau- und Kunstdenkmäler ausgestellt. Die außerordentlich reichhaltige Photographiensammlung Bissingers, die einen großen Teil der mitteldeutschen Denkmäler umfaßt (mit besonders guten Aufnahmen sind u. a. auch die Naumburger Domskulpturen vertreten), verdient das weitgehendste Interesse aller Kunstforscher und Kunstfreunde. No.

Neue Kataloge

Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M., Hochstr. 6. Lagerkatalog Nr. 670. Zur Geschichte der Wissenschaften. IV. Exakte Wissenschaften und Technik bis zum Ende des 18. Jahrh. 8°. 416 S. Nr. 3722–5007. Mit 5 Tafeln. — Lagerkatalog Nr. 671. Periodica. Zeitschriften / Zeitungen / Sammelwerke / Publikationen gelehrter Gesellschaften. 8°. 106 S. 1236 Nrn.

Die Bücherstube am Siegestor (Horst Stobbe), München, Ludwigstr. 17a. Verzeichnis 60. Bücher aus allen Gebieten. Deutsche und fremdländische Literatur in Erstdrucken und schönen Ausgaben / Bücher mit Widmungen / Schöne Einbände / Illustrierte Bücher des 19. u. 20. Jahrh. / Geschichte / Reisen / Philosophie.

Galerie Commeter, Hamburg. Jubiläumsausstellung zur Feier des hundertjährigen Bestehens der Firma 1821 bis 1921. Katalog mit kritischen Betrachtungen von Anton Lindner und Gustav Pauli.

Karl W. Hiersemann, Buchhändler und Antiquar, Leipzig, Königstr. 29. Katalog 493/1921. Kunstgeschichte / Malerei / Skulptur / Kupferstich / Holzschnitt. Enthaltend u. a. die Bibliothek des bekannten Goya-Forschers Dr. Julius Hofmann-Wien. — Katalog 495/1921. Kunstgewerbe.

Markert & Petters, Wissenschaftl. Buchhandlung und Antiquariat, Leipzig, Seeburgstr. 53, I. Katalog Nr. 25. Amerika. Archäologie / Ethnographie / Geographie / Geschichte / Linguistik / Polarländer / Weltkarten. — Katalog Nr. 14a. Indien. Geschichte u. Kulturgeschichte / Religionswesen u. Philosophie / Literaturen u. Sprachen.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Kaulbachstr. 35, I / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE: Dr. Leo Balet, Blaricum, Nordholland / DANEMARK und SKANDINAVIEN: Dr. Alfred Gold, Charlottenlund (Danmark), Lindegaardsvej 44 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Avenida Leandro Alem 424 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92.

Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 17	8. Septbr.	Heft 17	1. Septbr.
„ 18	22. Septbr.	„ 18	15. Septbr.
„ 19	6. Oktbr.	„ 19	29. Septbr.

Neue Kunst
Hans Goltz
München
Briennerstraße 8

August 1921
JOSEPH EBERZ
Neueste Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Radierungen aus Assisi, Analfi und Neapel

ARARAT
Heft 5
Seewald-Sonder-Nr.
mit 22 Abbildungen.
Heft 6 und 7
Archipenko - Exoten
mit 20 Abbild. und dem übrigen reichen Inhalt.
Preis je M. 8.50

Kunſtwende

Die neue Kunſt als ſoziologiſch-pſychologiſches Problem

Von GEORG BIERMANN

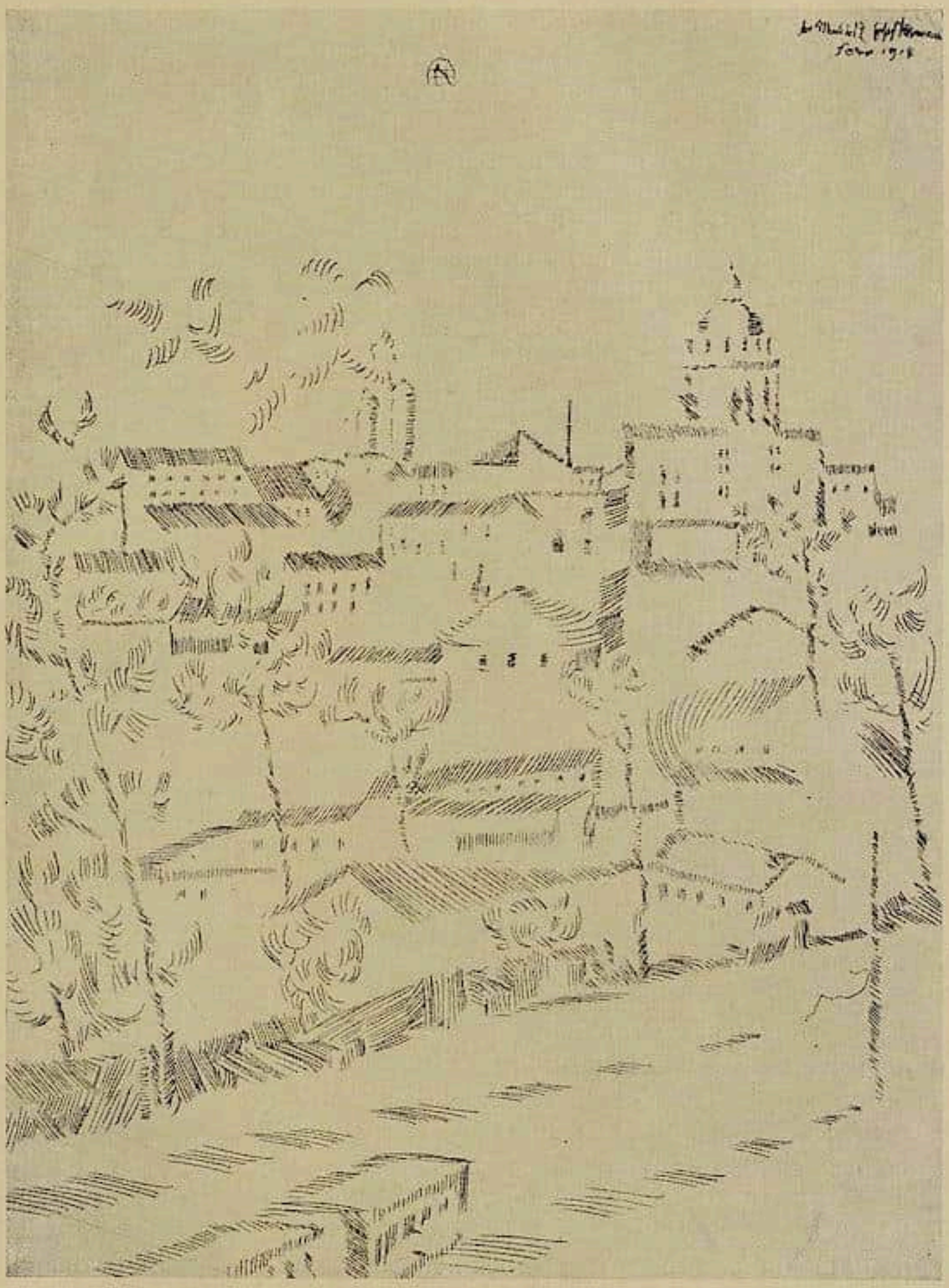
Die Kataſtrophe, die der Weltkrieg einleitete, ohne ſie noch zu beenden, bedeutet im Leben dieſer Zeit, deren Zeugen wir ſind, einen der gewaltigſten Wendepunkte. Nicht weil das alte Europa plötzlich in ſeinen Grundfeſten erſchütterte oder die Völker in Haß und Zwietracht auseinandergeriſſen wurden, ſondern weil dieſe Tatſachen äußeren Geſchehens jene viel bedeutſameren inneren Wandlungsprozeſſe ſinnfällig machen, die zunächſt den Bankrott der geiſtigen Struktur des alten Kontinents herbeiführen ſollten. Die Gründe für dieſen Zuſammenbruch ſind von den verſchiedenſten Geſichtspunkten aus zu oft erklärt worden, als daß man ſie an dieſer Stelle noch einmal zu wiederholen brauchte. Aber der Prozeß der Umformung als ſolcher, der noch mitten im Fluß der Bewegung iſt, ohne daß man heute ſchon überſehen könnte, zu welch äußerſten Zielen er hinſtreben wird, iſt doch auch für das Geſamtbild der Kunſt dieſer Tage von nicht zu unterſchätzender Bedeutung, weil nämlich die Kunſt für ſich nicht nur an dieſer allgemeinen Wandlung des Zeitgeiſtes teilnimmt, ſondern derſelben in mehr als einer Hinſicht ſymbolhaften Ausdruck verleiht. Das Werk des künſtleriſch-ſchöpferiſchen Menſchen nämlich iſt gewiſſermaßen die Magnetnadel, deren Schwingungen den aufmerkſamen Beobachter beſſer die unſichtbaren geiſtigen Strömungen erkennen laſſen als alle Vorgänge des täglichen Erlebens, das — wie man weiß — eingeſpannt in den breiteren Gang der geſchichtlichen Entwicklung, höchſtens der Sekundenzähler auf dem Zifferblatt der Zeit iſt. Dieſe Kunſt, deren Sphinxantlitz, vielen noch unfaßbar und geheimnisvoll, das Werden dieſer Zeit überſchattet, iſt für uns Ausdruck und Niederſchlag all deſſen, was an geiſtig-dynamiſchen Kräften die Menſchheit von innen her bewegt. Sie iſt in dieſem Sinne ebenſoſehr ſoziologiſches Phänomen wie Widerſchein einer neuen Ethik, die einem ſich ſichtbarlich vorbereitenden neuen Gemeinſchaftsideal der Menſchheit die Wege weiſen will. Sie iſt — mit einem Worte geſagt — ſeeliſch tief verankert in jenem Urgrund menſchlich-geiſtiger Gemeinſamkeiten, aus denen heraus ſich auch politiſch und ſozial einmal in nicht zu ferner Zeit das Bild jener neuen Erdgemeinde entwickeln wird, die vielleicht eines Tages ſo glücklich iſt, die Grenzſcheiden zwiſchen Völkern und Raſſen niederzureißen, um über allem Trennenden hinaus das letzte und höchſte Ziel wirtſchaftlicher und geiſtiger Gemeinſamkeiten zu finden.

Dieſe Kunſt iſt die wahrhaft belebende Blutwelle, die heute ſchon fühlbar, mit ſichtbaren Pulsſchlägen den erſtarrten Körper des alten Kontinents zu erwärmen beginnt. So mannigfaltig auch im einzelnen, national und individuell noch geſchieden, ihre Äußerungen erſcheinen mögen, jedes ihrer aus ſchöpferiſchem Geiſt gezeugten Werke iſt Teil des Geiſtes, der den morbiden Körper des alten Europa zu neuem Leben zu wecken bemüht iſt. Hier iſt das Poſtulat der neuen Jugend, hier leuchtet das Fanal der Zukunft hoffnungsſtark in die Nacht einer in dumpfe Verzweiflung eingeſpannten Gegenwart hinein. Hier fühlen wir zum erſten Male deutlich jene Gemeinſamkeiten europäiſchen Geiſtes, in denen ſich — ſpottend des Krämerwerks politiſcher Alltäglichkeit — der Wunſch nach letztem menſchlichen Bekenntnis manifeſtiert. In dem Bilde dieſer neuen Kunſt erleben wir den neuen Menſchen, der noch nicht da iſt, aber dennoch in ſeinem Bekenntnis zum Univerſalismus des Geiſtes heute bereits plaſtiſch vor uns ſteht. Denn der deutlichſte Weſenszug dieſer neuen Kunſt iſt Aufſtreben aus dem

engen Bann alltäglicher Gebundenheit zu den Geſichten und Formwelten inneren Erlebens. Wie auf einer großen Stufenleiter nach oben, die dem Antlitz Gottes zuſtrebt, vollzieht ſich der gewaltige Prozeß dieſes künſtleriſchen Erneuerungswerkes. Hier noch Erdgebundenheit auf der unterſten Sproſſe, Naturnähe, die ſich noch nicht loslöſt vom Bilde der ſichtbaren Welt, aber doch nicht ohne Sehnſucht iſt; dort auf der oberſten Stufe tranſzendental in ſich gekehrte Kontemplation, die in abſtrakten Formen, in Farbengluten ſo rein und verzehrend, als ſie nur dem Inſtrument des Kosmos zu entnehmen ſind, ein Gleichnis für Ewiges formen will: zwiſchen dieſen beiden äußerſten Polen der Prozeß einer Entwicklung, eines Neugeſtaltens und Neuformens, der nicht mehr die Künſtler einer einzelnen Nation, ſondern den europäiſchen Geiſt — um nicht zu ſagen den Geiſt der fünf Erdteile — in ſeinen beſten Kräften ergriffen hat.

In der Tat, wer nicht mit weitgeöffneten Sinnen dieſem noch niemals in der Geſchichte der Menſchheit beobachteten Vorgang zu lauſchen vermag und ergriffen ſteht vor dieſer unerhörten Manifeſtation einer neuen geiſtigen Jugend, wird um den Genuß eigenen Miterlebens ärmer ſein. Vor allem aber ſoll man nicht vergeſſen, daß dieſe neue Jugend ſelbſt noch mit einem unerhörten Erbe belaſtet iſt, das den Einzelnen oft ſtärker bedrückt, als es für ihn gut iſt. Nur der primitive Menſch, der ohne Geſchichte geboren iſt, hat die wirkliche ſeeliſche Freiheit, die Schöpfung reiner Kunſt geſtattet. Dies iſt der wahre Grund, warum der Künſtler des 20. Jahrhunderts immer wieder ſo magiſch von den Zeugniſſen der Südſeeinſulaner und der Negervölker angezogen wird. Er, den tauſendfach Bildung und geſellſchaftliche Konvention beengen, ſieht neidvoll in dem primitiven „Wilden“ jenes reine Menſchentum, das den Weg zu ſeinem Gotte wie von ſelbſt findet. Hier wittert er mit klugem Inſtinkt jenes von allen Reflexionen freie Gefühl, das, unbekümmert um die Lehren einer zweitauſendjährigen Kultur, die Kunſt, d. h. das ſchöpferiſche Werk des Einzelnen wie eine ſelbſtverſtändliche Opferung vor dem Geheimnis des Univerſums empfindet. Anzumerken wäre deshalb hier bereits in Parentheſe, warum dieſe primitive Kunſt der Negervölker die junge Kunſt Europas in entſcheidenden Momenten ſo nachhaltig beeinflußt hat.

Aber außerhalb dieſer eben gekennzeichneten Berührungspunkte mit der Welt der Primitiven, die weniger Erbe überkommener Bildung als vielmehr Entdeckung eines nicht mehr rein rationaliſtiſch eingeſtellten Geiſtes geweſen iſt, laſtet auf dem Künſtler der neuen Zeit die ganze Fülle deſſen, was uns aus früheren Jahrhunderten und aus den Trümmern alter und ferner Kulturen die Kunſtwiſſenſchaft inzwiſchen erſchloſſen hat. Die laſtende Wucht dieſes Erbes iſt das Ergebnis jener letzten Jahrzehnte, in denen die reine wiſſenſchaftliche Erkenntnis europäiſchen Geiſtes ihre größten Triumphe feierte. Es iſt jene Zeit, in der man nicht nur die Totenſtädte der alten Welt auszugraben verſtand, ſondern auch den fernen Oſten, die großen Hinterlaſſenſchaften Aſiens, dem Bewußtſein Europas zurückzugewinnen wähnte. Soweit ſich dieſe Tatſachen auf die Kunſt beziehen, hat man es wahrhaftig verſtanden, Europa zu einem unbegrenzten Sammelbecken öſtlichen Kunſterbes zu machen. In den Muſeen der Hauptſtädte entſtanden neben den Abteilungen rein archäologiſchen Charakters jene ſtolzen und von Sachkennern prachtvoll aufgebauten Kabinette, in denen der Schatz Aſiens eine europäiſche Heimſtätte gefunden hat. Aber da dieſe Dinge zunächſt nur als Objekte der reinen Wiſſenſchaft gewertet wurden und der Hochmut Europas ſich in jeder Beziehung dem Geiſt des Oſtaſiaten überlegen wähnte, vergaß man leider nur zu ſehr jene letzte und für uns Europäer in dieſem Augenblick doppelt ſchmerzliche Erkenntnis, daß jedes noch ſo beſcheidene Stück aſiatiſchen Kunſtfleißes einen Teil jenes Univerſalismus darſtellt, dem wir uns nun — ſchmerzlich enttäuſcht durch die Tatſachen eigener Ver-



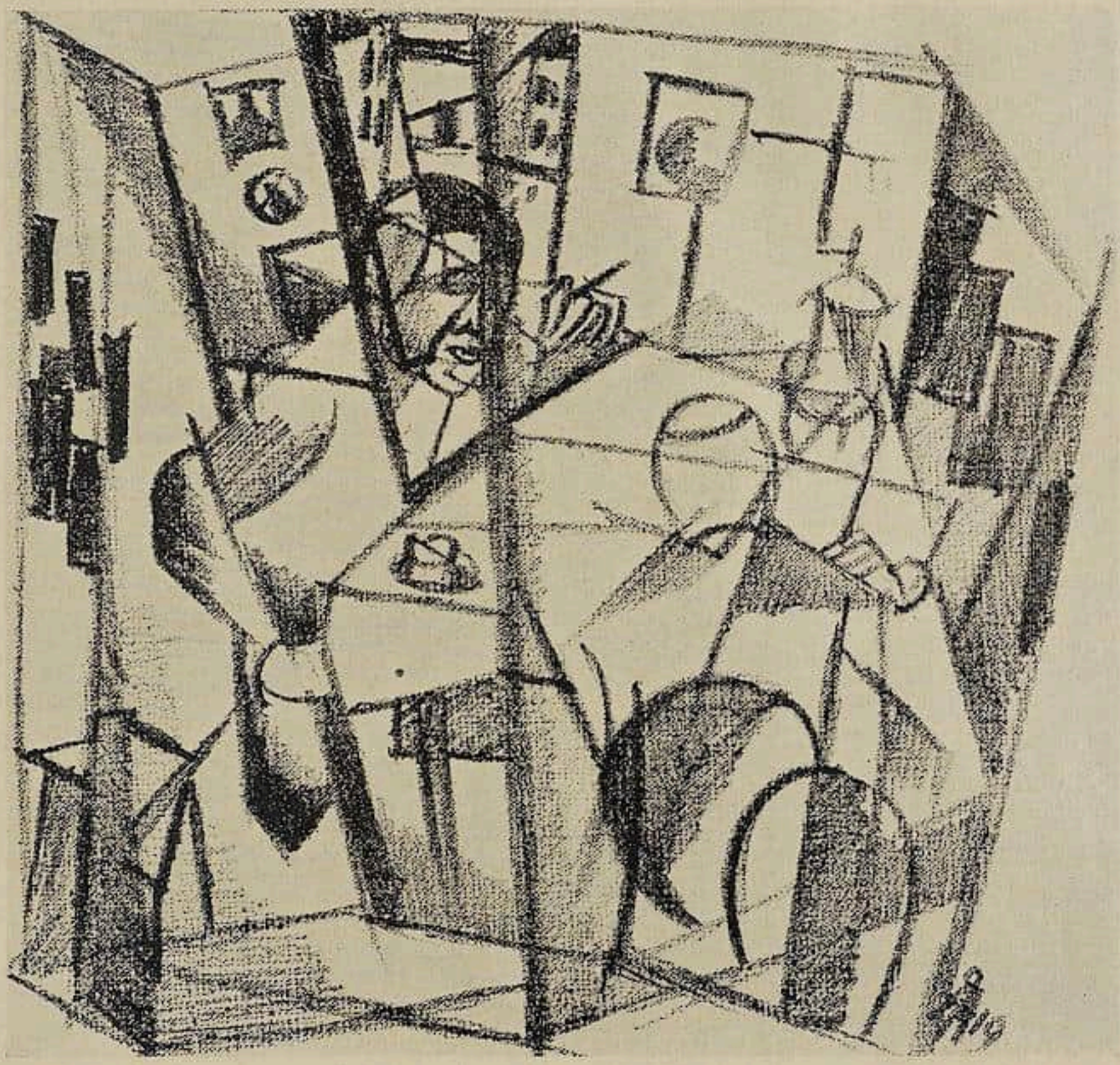
Joſeph Achmann. Pariſer Landſchaft mit Pantheon.

Zu dem Aufſatz von Georg Britting „Der Maler und Graphiker Joſeph Achmann".

gangenheit — langſam wieder zu nähern beginnen. Dem Künſtler aber, dies muß in aller Deutlichkeit geſagt werden, war das große Erbe des Oſtens weniger Wiſſenſchaft als Erlebnis. Er, feiner begabt mit der richtigen Witterung in kommendes Weltgeſchehen, empfand inſtinktiv vor dieſen Zeugniſſen das herrliche Wunder einer Millionen Menſchen verbindenden univerſalen Gemeinſamkeit des Geiſtes. Heute aber, wo uns langſam auch jene Quellen wieder erſchloſſen ſind, die die alten Weiſen Indiens erneut der Menſchheit vermitteln, wo ein Mann wie Rabindranath Tagore leib-

haftig unter uns ist, Inkarnation weltumspannenden östlichen Denkens, kann sich die Kunst auch des alten Europa nicht mehr jenen Lehren entziehen, die einmal an der Wiege der Menschheit in wunderbar reinen Klängen den Aufstieg zum Antlitz Gottes gepredigt haben. Nicht als ob das Schaffen unserer neuen Jugend sklavisch um die Vorstellungswelten jener östlichen Kunst kreiste, aber vieles von dem, was dort in jahrhundertealtem Werden in künstlerischer Form Ausdruck universalen Glaubens und Geistes wurde, steht dennoch sehnsuchtsvoll über dem Werden unserer jungen Kunst, deren oftmals sichtbare innere Zerrissenheit der beste Beweis für das an sich intensive Ringen nach einer neuen Form des Ausdrucks ist, der ähnlich, wie ihn der Osten einmal besessen, wieder geistiges Gemeingut einer in ihren Menschheitszielen durchaus harmonisch verbundenen Gemeinsamkeit werden soll. Man muß aber, will man die Ziele der neuen durchaus universell abgestimmten Kunst im neuen Europa richtig werten und erkennen, immer wieder daran erinnern, daß letzten Endes der ganze Umformungsprozeß geistigen Energien erwachsen ist und daß diese, um völlig frei zu werden vom Erbe des Vergangenen, Zeit brauchen. Futurismus (dieser vielleicht am wenigsten) Kubismus und selbst Dadaismus, um an dieser Stelle jene schlecht geprägten Schlagworte zu gebrauchen, die höchstens die äußere Form eines durchaus inneren Seins bezeichnen, sind, jede in ihrer Art, Etappen auf dem Wege zu jener letzten umfassenden Bindung schöpferischer Energien, die heute mehr Verheißung als Erfüllung bedeuten.

Trotzdem: der Umformungsprozeß im ganzen, dessen Zeugen wir auf künstlerischem Gebiete sind, ist das ergreifendste Schauspiel einer nach neuen Zielen strebenden Menschheit, das je die Geschichte erlebt hat. In den Keimzellen dieser den ganzen Kontinent umspannenden Bewegung, für die die Kunstkritik zunächst als Rettungsanker in der Not des Denkens das schlechte Schlagwort „Expressionismus" gefunden hat, liegen Ansätze zu einer kommenden europäischen Gemeinschaft des Geistes verborgen, die deutlich genug schon jetzt zu unserem Bewußtsein vordringen. Außer den von außen her wirkenden Kräften aber, die den Gesamtkomplex fremder und im Universalen vorbildlichen Kulturen begreifen, ist es nicht zuletzt das europäische Erbe selbst, das gewissermaßen ähnlich an unseren Kinderschuhen haftet. Auch davon trägt der Künstler dieser Zeit — bewußt oder unbewußt — ein gerüttelt Maß mit sich herum, das nicht so leicht zu überwinden ist. Unsere sogenannte Bildung nämlich, die letzte Errungenschaft europäischen Geistes und Gemeingut der Kulturnationen dieses Erdteils ohne Unterschied der Rasse war, hat der wissenschaftlichen Durchdringung einer zweitausendjährigen eigenen Vergangenheit Tor und Tür geöffnet und den rationalistischen Glauben an die Überlegenheit des Verstandes dem europäischen Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts in die Wiege gelegt. Nicht nur, daß unser eigenes Denken unausgesetzt von dem Vorbild alter — also doch wohl überwundener — Jahrhunderte ständig erfüllt gewesen ist, auch die Lehren einer sogenannten Kunsterziehung waren völlig im Bann einer durchaus rückwärtig eingestellten Betrachtung. Überflüssig beinahe zu erklären, warum die Kunst der letzten Vergangenheit so selten aus den Banden der Überlieferung frei werden konnte, warum selbst in Momenten, in denen scheinbar eine neue Entwicklung anhub, immer wieder letztes Gebundensein an Natur und Tradition auch die freiesten schöpferischen Kräfte wie mit Zentnerlast beengte. Die Gründe für diese an sich wohl seltsame Erscheinung, in der sich z. B. die ganze Kunstproduktion des 19. Jahrhunderts widerspiegelt, sind durchaus geistiger Art und finden unschwer ihre psychologische Erklärung in dem Verhältnis, in dem sich der Künstler selbst zu Staat und Gesellschaft befunden hat. Im Gegensatz nämlich zu der Stellung, die noch der Künstler des Mittelalters als anonymer Träger einer die ganze christliche Menschheit verbindenden Idee im



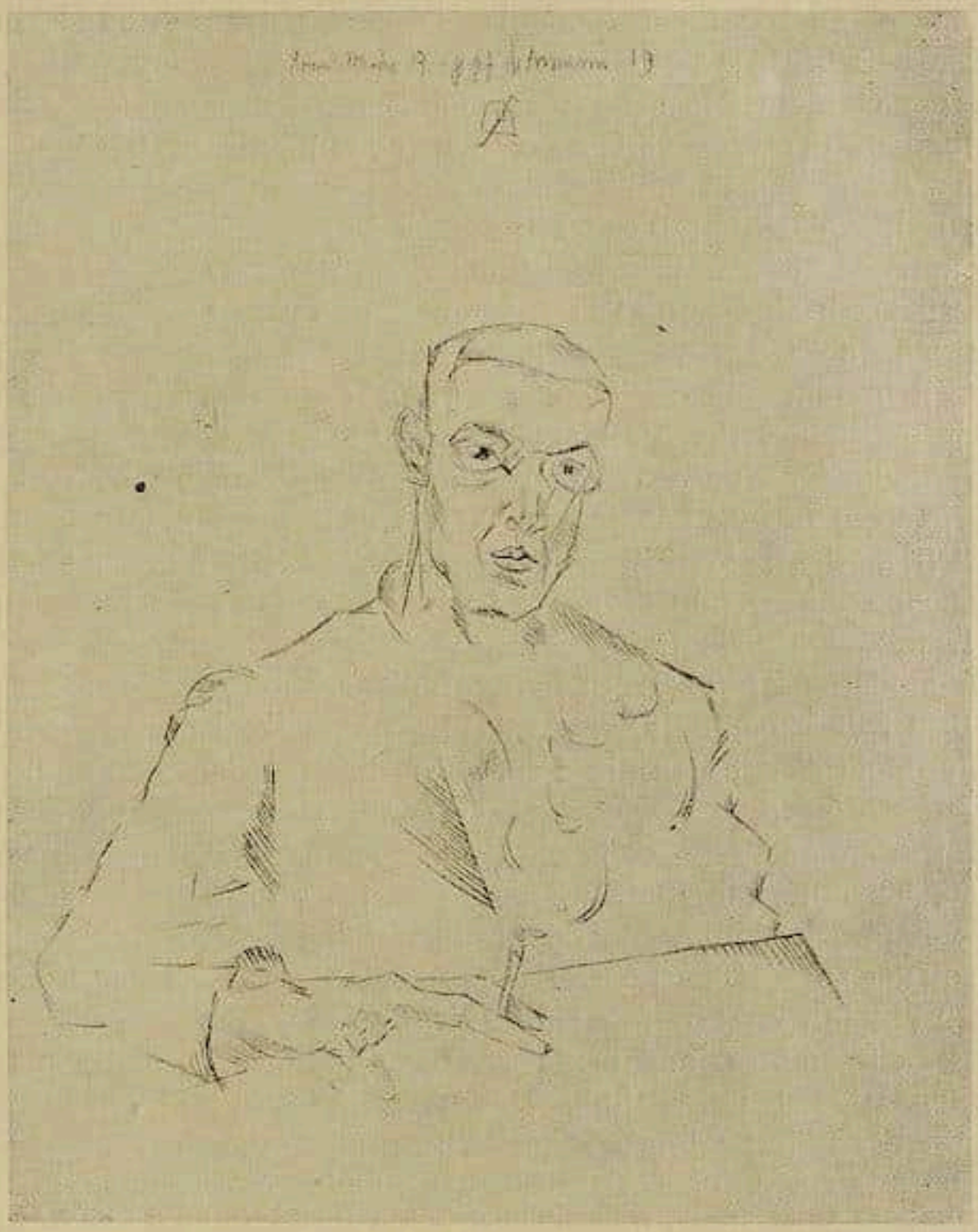
Joſeph Achmann. Raumſtudie. Lithographie.

Zu dem Aufſatz von Georg Britting „Der Maler und Graphiker Joſeph Achmann".

Rahmen ſeiner nicht minder produktiven Umwelt eingenommen, verſchob die Neuzeit unter dem Eindruck einer rein individualiſtiſch orientierten Weltanſchauung die Poſition des künſtleriſch Schaffenden inſofern, als ſie dieſen im Sinne eines außerhalb der bürgerlichen Gemeinſchaft ſtehenden Außenſeiters fixierte, der ausſchließlich dazu berufen war, der Mode des Tages, dem Geſchmack der Geſellſchaft und den Anſprüchen auf geſteigerte Lebenshaltung des Einzelnen zu opfern. Das Entſcheidende iſt dies, daß der Künſtler der neuen Zeit dadurch, daß er genau wie die Menſchheit ſelbſt immer ſtärker abgedrängt von den Idealen des Geiſtes und der Religion, allmählich in völlige Abhängigkeit von jener reinen Herrſchaft des Verſtandes geriet, die ihn lediglich noch als Mittler alltäglicher Bedürfniſſe und Vorſtellungen wertete. Der Abſtieg der Kunſt, der ſich in dieſem Sinne etwa ſeit den Tagen der Renaiſſance vollzog, iſt etappenmäßig abſolut klar zu umreißen. Das 19. Jahrhundert zumal hat den Verfall in geradezu erſchreckendem Tempo beſchleunigt. Das Geſamtbild der Kunſt dieſer Epoche iſt trotz

der immer wieder erkennbaren Höhenleiſtungen einiger Weniger, die mehr durch techniſches Können als durch überragende Geiſtigkeit überzeugen, ein einziger ungehemmter Niedergang bis zu den Tagen, da — verlacht und unerkannt von der Mitwelt — die erſten Bahnbrecher der neuen Kunſt faſt unvermittelt ihr Werk in die Zeit ſelbſt hineinſchoben, auf dem nunmehr die durch die Kataſtrophe des Weltkrieges beſiegelte Befreiung einer jungen, wieder univerſell eingeſtellten Kunſt des neuen Europa aufbaut.

So wenig aber, wie aus dem politiſchen Zuſammenbruch des alten Kontinents bereits im Verlauf einiger Jahre die Konſolidierung zu feſter Formung innerhalb der Völker und Staatenfamilien erfolgen konnte, ſo wenig wahrſcheinlich wird der Gärungsprozeß in der Kunſt dieſer Tage ſchon ſehr bald zu jener letzten Plattform europäiſcher Gemeinſamkeit auch im Geiſtig-Künſtleriſchen hinführen. Noch leben wir in den Jahren eines unerhörten Übergangs, der zunächſt nur den tauſendfach wirkenden Energien, die zur Oberfläche drängen, Möglichkeiten ihrer dynamiſchen Auslöſung bereithält. In welchem Sinne einmal, in ſicher nicht zu ferner Zeit, die Erfüllung ſich vollziehen wird, das vorauszuſagen, iſt ſelbſt dem ſchärfſten Beobachter dieſer jungen Entwicklung, die in allen Ländern ungeſtüm genug eingeſetzt hat, nicht leicht. Gegenüber einem oft zu gewaltſamen Vorſtoß gewiſſer Kräfte nach äußerſten Polen, die vielleicht ſchon jenſeits des Bereichs des rein Künſtleriſchen liegen, iſt auf der anderen Seite ein zeitweiliges Zurückfluten in die Bahnen der Tradition im Sinne des überkommenen Erbes einer überwundenen Epoche nicht zu verkennen. Aber völlig verkehrt iſt es, aus derlei Merkmalen etwa ſchließen zu wollen, die Bewegung als ſolche habe bereits ihren äußerſten Punkt erreicht und beſinne ſich nun neuerdings wieder auf die gute Überlieferung klaſſiſcher Provenienz. Das iſt ein Trugſchluß, der nur denen als zeitweiliger Troſt willkommen ſein mag, die die Einfühlung in den geiſtigen Umformungsprozeß dieſer Zeit noch nicht gefunden haben. Kräfte aber, die einmal unter dem Druck eines ähnlich nie erlebten Weltgeſchehens frei geworden, kommen ſo wenig wie das magnetiſche Fluidum, das unſer Weltall durchzieht und trägt, auf einen toten Punkt. Im Gegenteil, die wirkenden Urzellen ihrer dynamiſchen Energie bauen — ihrer eigenen Miſſion ſich kaum bewußt — in Erfüllung der in ihnen einmal latenten ſchöpferiſchen Möglichkeiten ſolange an der Aufrichtung eines neuen geiſtigen Zentralſyſtems, bis dieſes ſelbſt vollendet ſteht und automatiſch von dem nunmehr harmoniſch wirkenden Strom von außen her geſpeiſt wird. Was wir heute angeſichts der neuen Kunſtentwicklung in dem Europa des ſich vollziehenden Aufbaus künſtleriſch erleben, iſt der Übergang zu einer erſt kommenden Formung, aus der Letztes erwachſen ſoll, das nach dieſen Jahren der Gärung und des Verſuchs erſter Sammlung einmal harmoniſch in dem Schoße einer die ganze Menſchheit umſpannenden neuen Geiſtigkeit ausebben wird. Hat aber der Schöpfer dieſer und der kommenden Zeit erſt das Erbe überwunden, das heute noch mit Zentnerlaſt auf ihm laſtet, dann iſt er wieder ſo frei, als es je der primitive Menſch geweſen iſt. Für den Augenblick iſt jedem Miterlebenden, der im Gefühl die unermeßliche innere Spannung dieſer Zeit an ſich erfährt, der tragiſche Zuſtand, in dem ſich die junge ſchöpferiſche Generation befindet, wohl bewußt. Vermeſſen aber wäre es, wollte man heute ſchon endgültige Werturteile fixieren, wo die Geſamtheit eines mitten im Fluß der Entwicklung befindlichen Geſchehens noch keineswegs klar erkennen läßt, wer die Schrittmacher und welches die Mitläufer dieſer neuen Bewegung ſind. Auch ſtärkſte Noten, vor denen beiſpielsweiſe die Generation von 1921 in Verehrung kniet, können ſich in neuer kritiſcher Einſtellung gegenüber dem Geſamtbilde der ſich heute erſt vorbereitenden Entwicklung als abſolute Nieten erweiſen, wobei nicht unerwähnt bleiben



Joſeph Achmann. Britting. Radierung.

Zu dem Aufſatz von Georg Britting „Der Maler und Graphiker Joſeph Achmann".

darf, daß der Verbrauch an Kräften, die jeder Tag beinahe mit dem ortsüblichen Klimbim an die Oberfläche ſpült, in unſerer Zeit ſo ungeheuer iſt wie nie zuvor. Noch nie haben, ſeitdem Kunſt zu dem Bewußtſein einer geiſtigen Gemeinſchaft ſprach, Künſtler an ſich ſo ſehr den Wankelmut menſchlicher Überzeugtheit erfahren wie in dieſen Jahren. Es iſt, als wenn die Zeit in einem erſten gierigen Heißhunger alles verſchlucken möchte, was ſich irgenwie und irgendwo als expreſſive Kunſt offenbart, um, vorübergehend geſättigt, zu verleugnen, was ſie geſtern noch mit Hoſianna begrüßte. Dabei ſoll nicht verkannt werden, daß ſogenanntem Mitläufertum der Maßſtab der Kritik mit Recht viel unerbittlicher geworden iſt, als er etwa noch in früheren Jahrzehnten beſtand. Dieſe Zeit des Übergangs und der Umwälzung verbraucht auch künſtleriſch Energien, wie es eine frühere Epoche ähnlich nie gewagt hat. Zugegeben, daß dies nicht nur Vorteil im Sinne raſcher Klärung ſei, muß eben doch jener Verbrauch bedenklich ſtimmen, wenn man daran denkt, daß das Format auch dieſer rein revolutionär entfeſſelten Zeit menſchlich und geiſtig von Haus aus beſchränkt iſt und daß, ſoweit ſich überhaupt der Weg zielbewußter Neuformung im Geiſtigen

überblicken läßt — an Hand der Analogien in der Menſchheitsgeſchichte — es immer nur ein Dutzend Bannerträger waren, die — wie die zwölf Apoſtel Chriſti — das neue Evangelium verkündet haben. Aber dieſe Zwölf haben ſicher bis heute noch nicht den Weg gefunden, der die Lehre einer neuen künſtleriſchen Weltanſchauung in das Bewußtſein der Allgemeinheit hinüberleitet. Und neben dieſen Zwölf, von denen vielleicht erſt die Hälfte als Eckpfeiler der Entwicklung erkannt iſt, ſtehen Hunderte, vielleicht ſogar Tauſende zielbewußter Individualitäten, die, jede in ihrer Art, auch Träger der allgemeinen neuen Vorbereitung zu einem fernen Ziel hin ſind.

Wie immer man aber den gegenwärtigen Zuſtand der jungen zukunftsfrohen Kunſt begreift, eines ſteht feſt, daß die derzeitige Situation nichts iſt als ein einziger flammender Proteſt gegenüber der Vergewaltigung, die das künſtleriſche Schaffen durch die Lehren vergangener Epochen, deren Fluch der Rationalismus geweſen, erfahren hat. Ohne dieſe Vergangenheit wären wir künſtleriſch unbelaſteter und hätten vielleicht längſt den Weg zu jener Freiheit gefunden, den uns in ſtillen Augenblicken ſelbſtgewählter Reflexion das Gefühl vorſchreibt. Da aber das Erbe ſo unerträglich ſchwer auf uns laſtet, ſoll man jene Tatſachen nicht verkennen oder gar gering einſchätzen, die auch dem modernen ſchöpferiſchen Menſchen gegenüber Bindung bedeuten. Abgeſehen von dem früher bereits erwähnten Vorſtellungskreis der öſtlichen Welt, deſſen univerſaler Eindringlichkeit ſich heute niemand mehr entziehen kann, iſt es die eigene Vergangenheit des Volkes, die immer wieder das Gefühl des modernen Schaffenden beengt und zu fruchtloſen Vergleichen verführt. Hier iſt es die Zeit frühchriſtlicher Kunſtübung, dort die herrliche und noch immer nicht erſchöpfte Welt der Gotik, die — Ausdruck ferner Sehnſucht — in der Harmonie ihres univerſalen Gefühls wieder leuchtend über den Zielen der Gegenwart ſteht. An den unterſten Sproſſen aber unſerer ererbten Bildungsleiter bricht ſich kraftlos faſt jener Drang nach einer neuen Menſchheitsſyntheſe, die einmal aus Geiſt und Sentiment künſtleriſch geformt, einem mit Naturnotwendigkeit Kommenden den Weg bereiten ſoll. Das Rückwärtsgerichtſein menſchlichen Geiſtes aber iſt vielleicht der bitterſte Fluch ſeiner irdiſchen Unvollkommenheit. Anbetend kniet der Schöpfer unſerer Tage, dem vielleicht Renaiſſance, Barock und Rokoko längſt in ein Nichts verſanken, vor Giotto oder den Wundern von Ravenna — mit der gleichen Ehrfurcht vielleicht vor den Domen deutſcher Romanik. Er begreift, halb noch das Produkt jenes letzten Rationalismus, der das Signal zu unſerer Kataſtrophe wurde, jene Koſtbarkeit eines freien und reinen Gefühles vor dem Throne Gottes, ſo wie es die mittelalterliche Kunſt wie in einem einzigen leuchtenden Symbol umſpannt und taſtet ſchwer zurück aus der Vorſtellungswelt jener fernen Jahrhunderte hinein in unſere Zeit, die die Harmonie eines alle umſpannenden Bekenntniſſes noch nicht kennt: Wen kann es da überraſchen, daß aus dieſer ſeltſamen Klitterung des Empfindens und der Reflexion zunächſt innerlich noch unabgeklärte Gebilde künſtleriſcher Formung entſtehen, Dinge, die einerſeits noch durchſetzt von den Einflüſſen des vorhandenen hiſtoriſchen Erbes, andererſeits doch Blut vom Körper dieſer Zeit ſein möchten. Soll man es deshalb dem Künſtler zum Vorwurf machen, daß er letzte Freiheit ſo raſch nicht gewinnt! Schließlich nämlich kommt es weniger auf die etwa feſtſtellbare hiſtoriſche Kontinuität in dieſer Zeit an als vielmehr auf den Grad des von ſtarkem Können unterſtützten Temperamentes, das erſt mit dumpfem Gefühl den Anſchluß an die neue Zeit ſucht und ihn — ſo oder ſo — beſtimmt finden wird. Zur Erkenntnis gegenüber nächſter Zukunft iſt es alſo wichtiger, nicht ſo ſehr jenen Quellen nachzuſpüren, die ſich aus dem hinter uns liegenden Erbe heraus veräſtelnd in die Gegenwart hinein verlieren und das Bild des neuen Schaffens hier und dort noch eigenwillig beſtimmen, als jenen urſprüng-

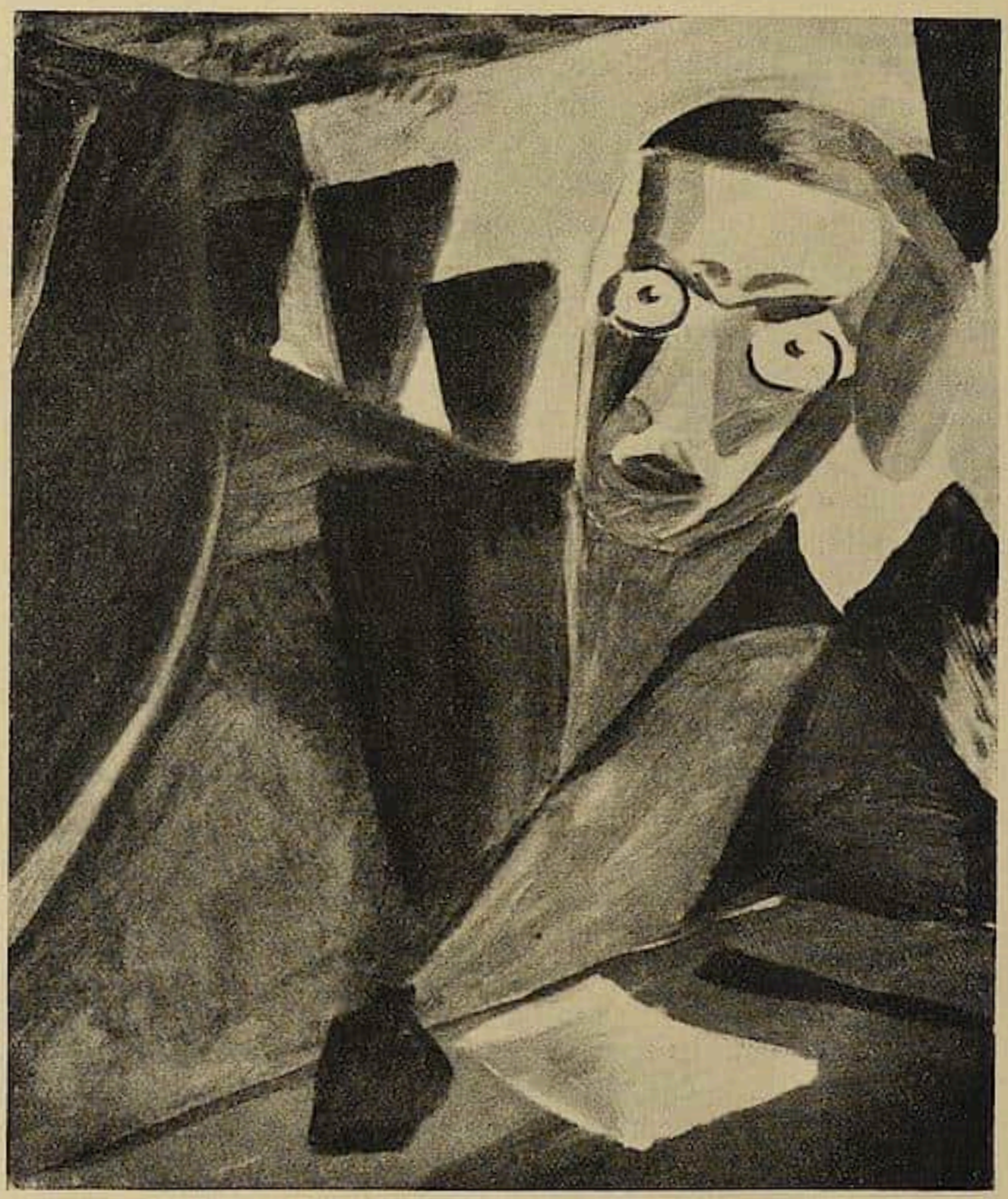
lich in der Zeit ſelbſt tief verankerten Zentren ſchöpferiſchen Willens nachzugehen, die mit dem Werden einer neuen Welt auch das Weſen einer heute erſt in ihren Anfängen erkennbaren, aber ſich deutlich bereits formenden Kunſt begreifen machen.

Von welcher Seite man ſich aber auch dieſen Tatſachen nähern mag — ob geſtützt auf rein äſthetiſche Betrachtung oder getragen von der Idee völkerpſychologiſcher Gegebenheit — eines wird man unſchwer erkennen und damit als feſtſtehend annehmen dürfen, daß nämlich hinter dem neuen Bilde in der Kunſt dieſer Zeit auch die Geſinnung einer neuen Menſchheit ſteht und daß, ſo ſehr ſich auch der Schöpfer als jenſeits des ſonſtigen Zeitgeſchehens empfinden mag, ſein Werk im letzten ausſchließlich von den Quellen geſpeiſt wird, die aus dem Nährboden eines ſelbſt die Erdteile überbrückenden neuen Geiſtes ans Tageslicht drängen. Der Künſtler aber, dem von jeher eine beſonders feine Witterung in die Zeit hinein eigen war, iſt in Wirklichkeit auch der Prophet des Kommenden.

Das Bild der jungen Kunſt aber mutete auf den erſten Blick weniger chaotiſch an, als es der Fall iſt, wenn der Geiſt der neuen Zeit ſelbſt bereits den Weg gefunden hätte, der zu einem letzten großen Ziele hinführt. Dieſes ſelbſt beſteht vorerſt mehr in der dunklen Ahnung all derer, die inſtinktiv empfinden, daß überall da, wo der Geiſt zur Aktivität vorſtößt, auch ein den Völkern des Kontinents (um nicht zu ſagen: der Welt) gemeinſamer Horizont die Blickweite des menſchlichen Intellekts begrenzt und daß irgendwo in der Ferne ein Punkt beſteht, von dem aus eine neue Weltanſchauung den Sieg über die Erde erringen wird. Für Europa im beſonderen bedeutet heute ſchon der Univerſalismus des Oſtens einen nicht zu unterſchätzenden Born junger Kraft, der vielleicht imſtande iſt, den ermatteten Organismus des weſtlichen Kontinents noch einmal für ein Jahrtauſend und mehr lebensfähig zu machen. Faſt könnte man ohne Übertreibung behaupten, daß wir alle längſt die Pilgerſchaft zu den alten Weiſen Indiens angetreten haben.

Für das Verſtändnis der neuen Kunſt ſind aber dieſe allgemeinen Andeutungen durchaus nicht ſo nebenſächlich, wie es vielleicht im erſten Augenblick ſcheinen könnte. Denn ſtärker als der alltägliche Menſch es vermag, der nur unter den Begleiterſcheinungen eines materiell beengten Daſeins leidet und das Leben an ſich immer nur im Gleichmaß der Stunden des Heute und Morgen empfindet, wird der Künſtler in den Bann des eigentlichen geiſtigen Geſchehens dieſer Zeit hineingezogen. Iſt er Schöpfer und produktiver Geſtalter — und nur als ſolcher iſt er wahrhaft Künſtler — ſo iſt er zugleich auch Horcher in die Zeit hinein und nicht weniger Gefäß all jener Strömungen, die einer neuen Syntheſe der Menſchheit den Weg bahnen. So wird er, ſeiner eigentlichen Situation ſich in vielen Fällen kaum bewußt, Schöpfer aus Intuition im Sinne eines Neuen und Kommenden, weil er, bewegt von jenen Energien, die auch dem ſchärfſten Beobachter erſt unbewußt fühlbar, in ſeinem Werk jene Formung ſucht, die gewiſſermaßen ein Symbol auf das ſpirituelle Weltgeſchehen ſein ſoll. In dieſer Periode des Übergangs aber, die letzte Harmonie noch lange nicht verſpricht, wird er zunächſt — weil es gar nicht anders denkbar iſt — ſchöpferiſch nach irgendeiner Seite hin untertauchen in dem Meer leidenſchaftlicher Erregung, die heute die Erde durchzittert. Tragiſch iſt ſeine Miſſion in jedem Fall, denn billige Bejahung im Sinne jener maleriſcher Routine vertrauenden Impreſſioniſten der letzten Vergangenheit geſtattet die Gegenwart nicht mehr. (Das allein iſt Sache der Allzuvielen, die auf Akademien mit kümmerlicher Fingerfertigkeit ein unvollkommen begriffenes Handwerk erlernt haben.) Irgendwie muß er Bekenner ſein, ſoll an ſeinem Werk die Zukunft ſelbſt erſtarken. Dies Be-

kennertum aber ist keineswegs zu verwechseln mit dem Mut gewisser Demagogen, die die Seele des Volkes im guten oder schlechten Sinne beeinflussen möchten, sondern es ist der Glaube an die Zeit, den das Werk in sich trägt, das symbolisch an irgendeinen, wenn auch noch so nebensächlichen Punkt anknüpft, an das augenblickliche Weltgeschehen. Nimmt man die Summe aller heute in der schöpferischen Jugend wirkenden Kräfte in eins zusammen, dann haben wir in der Tat auch in dem künstlerischen Werk dieser Tage das Fazit dessen beisammen, was Europa in seinem augenblicklichen Zustand überhaupt künstlerisch produktiv zu vergeben vermag. Nicht so sehr das Werk des Einzelnen ist in solchem Zusammenhang wichtig und aufschlußreich als vielmehr die Gesinnung, aus der heraus diese neue Kunst gezeugt ist.



Joseph Achmann. Bildnis Britting.

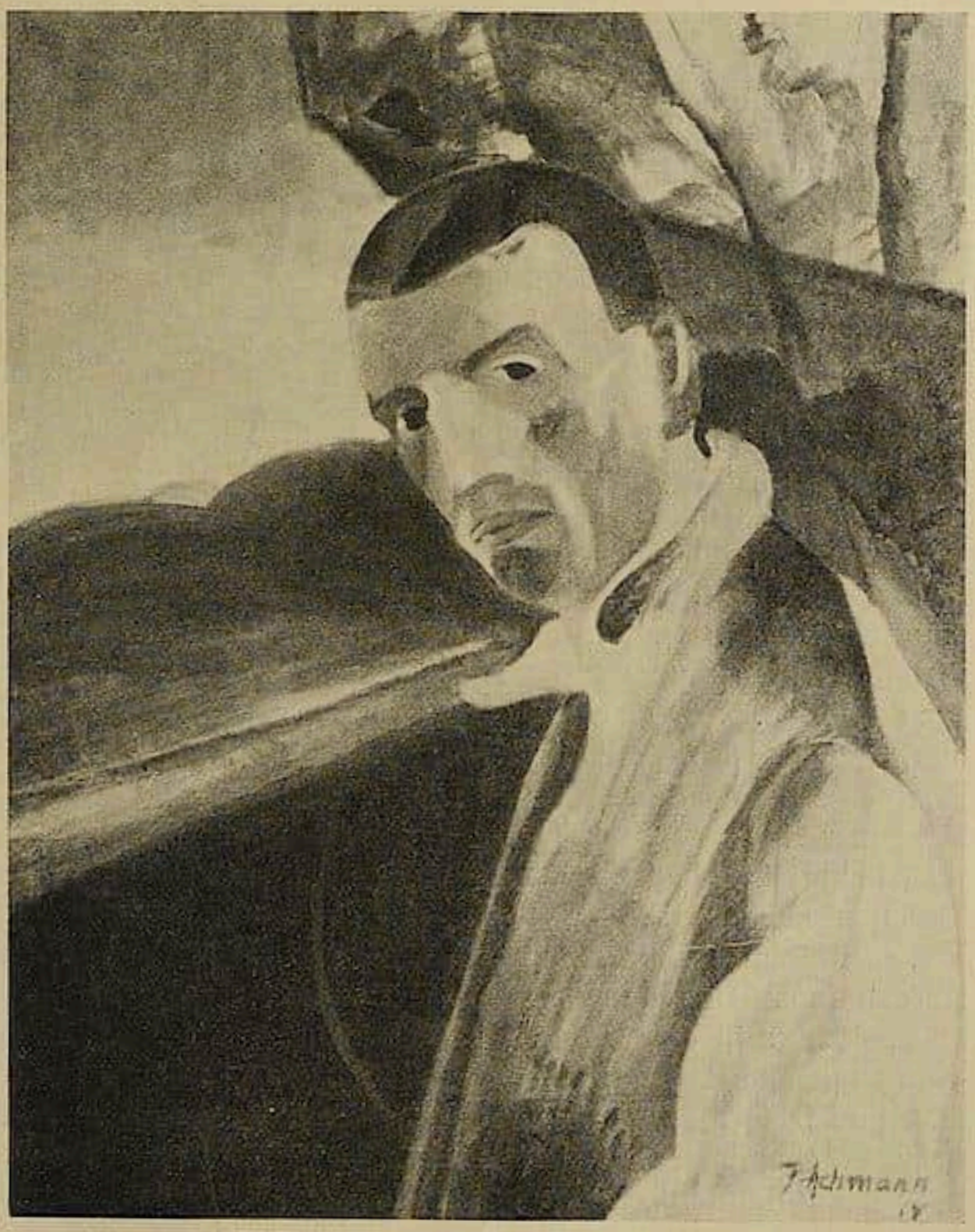
Der Maler und Graphiker Joſeph Achmann

Mit 9 Abbildungen

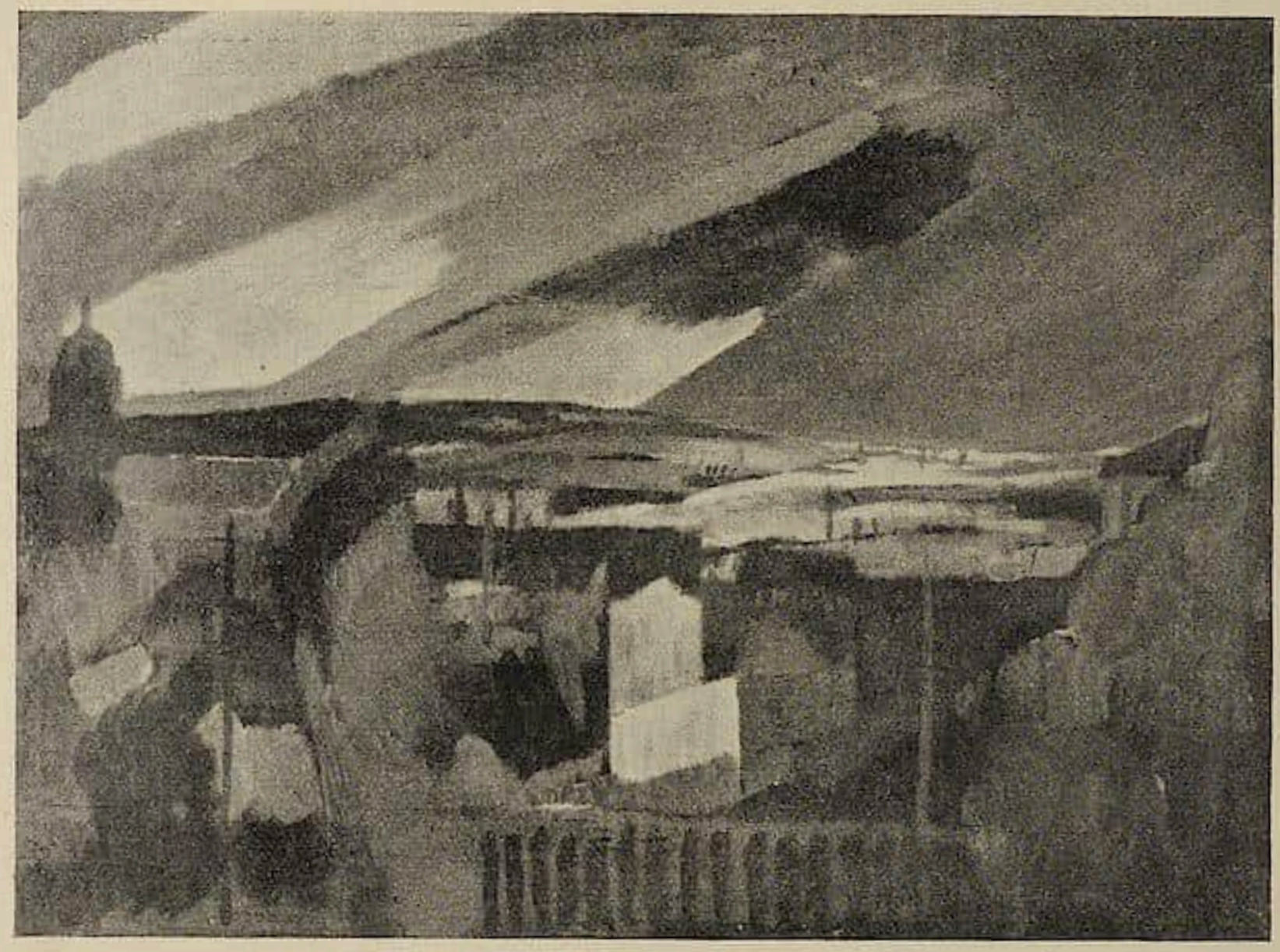
Von GEORG BRITTING

Manchmal, des Nachmittags, bummeln wir zum Hafen. Krane kreiſchen, Staub wirbelt und die Schleppſchiffe riechen nach Teer. Aber dann kommen Wieſen und blaue Berge dahinter. Über der Donau flitzen Möwen. Hört ihr den Schrei? Es iſt ein Krächzen, mißtönig, aufſtachelnd, Seeräuberruf. Das Schilf wackelt im Wind. Schöner Tag. Wir gehen in die Stadt zurück. Die alten Straßen Regensburgs ſind kühl. Von jeder Ecke aus iſt der Dom zu ſehen. Wo drei Häuſer zuſammenkleben, ſteht er dahinter grau und kühn.

Nachtſchwärmer, die wir ſind, lieben wir den Mond. Der iſt nirgends ſo ſchön wie in Regensburg. Groß und rund und rot, wenn er über den Scheuchenberg heraufrollt. (Im Oſten, von der ſteinernen Brücke aus, ſieht man den bewaldeten Rücken. Er liegt wie ein zufriedenes Tier. Wie ein Bär. Gar nicht gewalttätig. Aber doch mit Größe.)



Joſeph Achmann. Selbſtbildnis.
Beſ.: Frau M. R.



Joſeph Achmann. Pariſer Landſchaft.
Beſ.: Frau M. R.

Wenn wir nachts um zwei oder auch um drei Uhr durch die brave, ſchlafende Stadt in unſere zwei Dachſtuben am Königshof zurückkehren, ſetzt Achmann ſich noch an den Tiſch, raucht eine Zigarette und legt eine Holzplatte bereit. Dann knirſcht auch ſchon der Stichel im Holz und fliegen ſchon die Spähne. Die kräuſeln ſich oft lieblich, zu ſchönen Spiralen, wie die Streifen, die man aus der Apfelhaut ſchält. Manchmal praſſeln ſie hart und kurz zu Boden. O, wie die Platte nun ausſieht! Wie ein zerquältes, von Runzeln durchzogenes, zerſchundenes Menſchenangeſicht. Dann ſchmiert die Walze Druckerſchwärze drüberhin. Schwarz und Weiß ſtehen gegeneinander auf, Linien ſuchen, verſchlingen und trennen ſich und eine Straße, ein Strauch und ein hoher Himmel träumen. Zauberei.

Die beiden Zimmer, in denen wir leben, ſind klein und niedrig. O, wir beklagen uns nicht! Die Wände ſind bedeckt mit Achmanns Bildern und Schnitten und Zeichnungen. Einen Ofen haben wir, der wärmt. Einen guten, alten, treuen Kachelofen, einen Seſſelherd. (Achmanns Vater, dem das Haus gehört, iſt Hafnermeiſter. Töpfer, wie man im Norden ſagt.) Und dann haben wir eine Kaffeemaſchine. Es iſt uns ſchon ſchlecht gegangen, aber es iſt uns noch nie ſo ſchlecht gegangen, daß ſie uns nicht den ſchwarzen, ſchwerduftenden Saft gegeben hätte, den wir bis zur Verzückung lieben. Die zwei Zimmer ſind ſehr ſchön. Aber ſie haben wenig Tageslicht. So muß Achmann ſeine Bilder beim Schein elektriſcher Lampen malen. Blendendweiß ſind die Stuben, wenn die drei großen Hundertkerzigen losknallen. Unter dieſem Kranz von Sonnen malt Achmann ſeine Bilder. Er wirft ſie manchmal aus ſich heraus, wie ein Brunnen, deſſen Schließplatte man entfernt, die Springflut aus ſich herauswirft. Wie ein Wütender,

Joſeph Achmann. Zeitungsleſer.

ein Beſeſſener ſtürzt er ſich auf die Leinwand. In drei, vier Stunden entſteht ſo ein Ding. Fiebrig, eine fremde Gewalt im Nacken, malt er die Bilder herunter. Merkwürdig abgeſchloſſen, reif ſind dann dieſe Gebilde. Kein Ringen um die Form. Als ſei es vorbeſtimmt, daß das Bild ſo und ſo und nicht anders ſich geſtalte. Kein Schwanken. Kein Zögern. Er muß. Es gab eine Zeit, im Winter 1918 auf 1919, da hat er im Wirbel, in ein paar Wochen, an die zwanzig Bilder gemalt. Er hatte im Krieg faſt nie einen Pinſel in die Hand bekommen. Das holte er nach. Jetzt hat er ſich beruhigt. Das ſtürmiſche Tempo hat nachgelaſſen. Er geht nun ſtiller, geſammelter, gelaſſener an die Leinwand heran. Er hat, ſportsmäßig zu reden, wieder ſein Stehvermögen gefunden.

Bilder aus der Zeit um 1912, da er in München lebte, ſtehen und hängen bei uns herum. Das iſt jetzt acht Jahre her und die Zeit hat ſieben große Sprünge getan ſeitdem. Als ihm die Bilder aus München, wo ſie den Krieg über lagerten, nachgeſchickt wurden, öffneten wir die rieſige Kiſte mit der Furcht, was da herauskäme, werde nicht mehr zu ſehen ſein, werde nicht mehr ſtandhalten einem geſchärftem Blick, einem ſtrengeren Maßſtab, einem neuen Gefühl, das kämpfend errungen ward. Wir Klein-

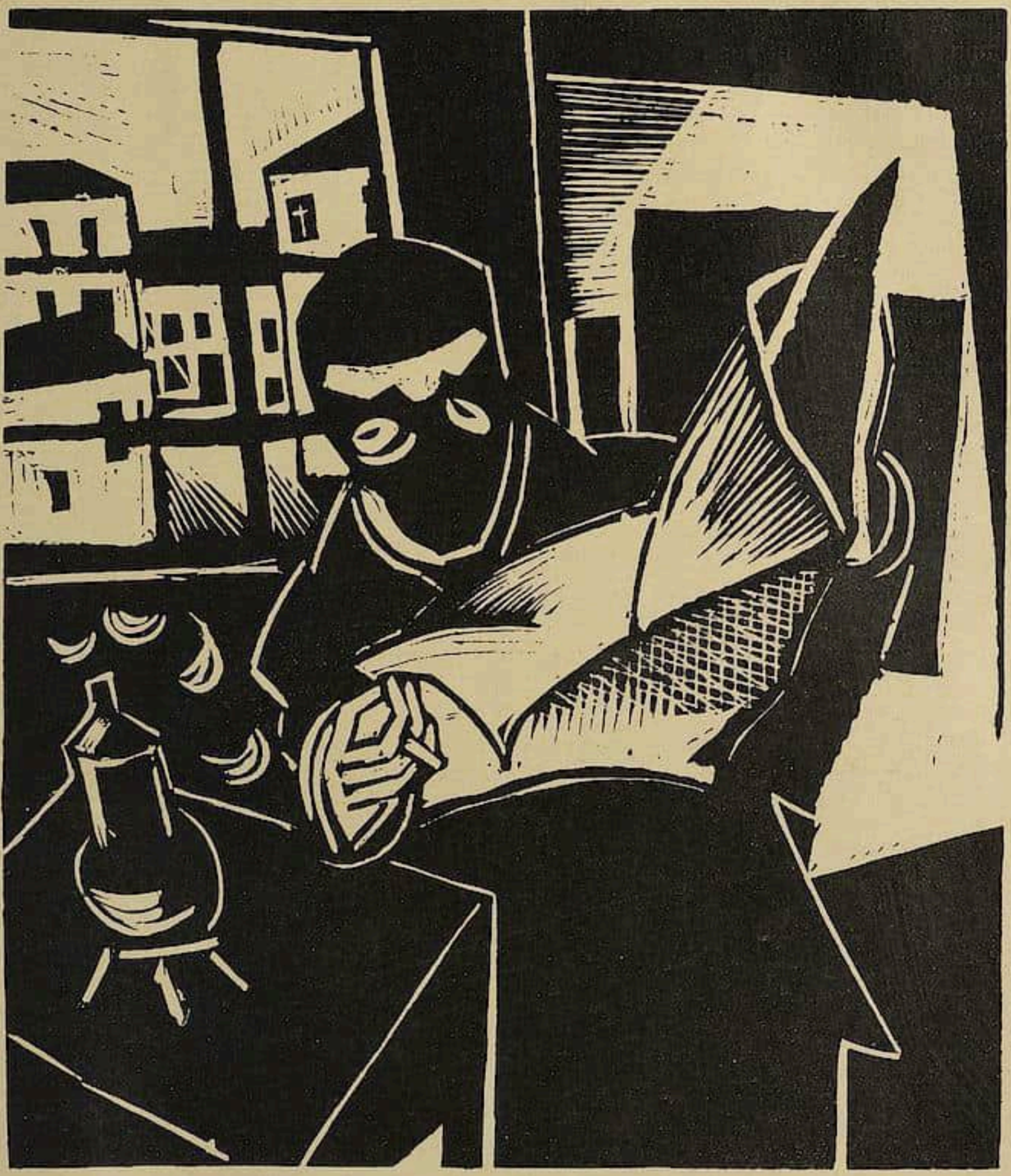
gläubigen! Das eine zwar und das andere war etwas ſtaubig geworden, trocken. Aber das meiſte hatte die alte Gewalt. Da war ein „Mädchenbildnis“, kräftig, von einer ungeſchwätzigen Art. In der Farbe ſtreng, nichts Blendendes. In der Ruhe, die von dem Bild ausgeht, groß. Gar nichts Süßes hat das Mädel, herb iſt es und das Geſicht auf den erſten Blick das einer Dreißigerin. Bis man alle Lieblichkeit der Jugend, die drin iſt und eine Jungfräulichkeit ſpürt, die nichts gemein hat mit Backfiſchzuckrigkeit.

Später überſiedelte Achmann nach Paris, wo er bis Kriegsausbruch blieb. Er liebt noch heute dieſe Stadt. Ich war nie dort. Er hat mir viel von ihr erzählt. Von den Menſchen, von den Cafés, von den Straßen, von der Seine und ihren Brücken. Er hat ſich heimiſch dort gefühlt. Er hat mir von Tagen erzählt, wo die Sonne auf die Dächer drückte und die Luft war wie geſchmolzenes Blei, daß die Beine kaum mehr zu heben waren in der flüſſigen Maſſe. Und von Frühlingstagen, wo im Jardin de Luxembourg die Sträucher blühten und die Kinder ſpielten. Dann holten wir immer die große Mappe aus dem Schrank, wo an die zweihundert Zeichnungen, Holzſchnitte und Radierungen aus ſeinem Pariſer Aufenthalt zuſammengepackt liegen. Da ſind ſie wieder, die Pont de Neuf und die Pont Saint Michel. Und die Straßen und die Häuſer vor dem Fenſter ſeiner Wohnung in der Rue Bruller. Was er an Radierungen in Paris geſchaffen hat, iſt von erſtem Rang. Die Blätter ſind von einer ſeltenen Köſtlichkeit. Mit den ſparſamſten Mitteln geſtaltet. Hingeſtrichelt. Duft. Verhauchend. Nicht wie bei anderen, denen Radierung nichts anderes iſt als Zeichnung, ſtatt auf Papier auf die Platte gekritzelt. Im Material gefühlt und geſtaltet. Zuletzt iſt eine Leichtigkeit erreicht, die betört. Er fliegt. Nichts Schweres mehr, keine Hemmung. Tanz, beflügelter, beſeelter. Es wird nicht viel geben an zeitgenöſſiſcher Radierung, was ſich mit dieſen Blättern meſſen kann. Deren Platten bei der Flucht im Auguſt 1914 in Paris blieben und verloren ſind.

Ein Bild aus der Pariſer Zeit: Die „Pariſer Landſchaft“. Ein verhängter Himmel ſchwelt über den Dächern. Als läge Feuer in der Luft, als ſei irgendwo, hinter dem Horizont, eine brennende Wolke, die fern hereinſchimmre. Grün, braun, rot. Die Häuſer hinter einem Schleier. Quer über den Himmel fetzende Zungen. Dann das „Selbſtbildnis“: Der Kopf vor dem Vorhang in grün und rot. Die Augen laſſen einen nicht los.

Der Krieg warf ihn weit herum. In die Schützengräben in den Vogeſen. Später in die Etappe, nach Gent, Brügge. Nach Oudenaarde, wo er ein Theater baute, es mit Fresken bemalte. Das Kriegsende ſah ihn wieder in Regensburg. In ſeiner Soldatenzeit iſt an Erwähnenswertem faſt nur Graphik entſtanden.

Jetzt muß ich von der „neuen Kunſt“ reden. Oder was ſich ſo nennt. Um eine große Linie aufzuzeigen: Cézanne war die allgemeine Richtung, nach der Achmann orientiert war. Seine Graphik brachte die erſten Vorſtöße ins Neuland. Seine Holzſchnitte hatten wie unter einem Zwang gelitten an überkommener Form. In ſeinen Radierungen war er ihr faſt entwiſcht. Nun riß er, krafterprobend, alle Zäune ein. Von einem unheimlich ſicheren Gefühl für Schwarzweißverteilung getragen, ſchuf er Blätter, die nichts mehr „darſtellen“, deren Kraft und Schönheit im Fluß der Linien, in einem harten Rhythmus liegen. In ſeinen Bildern um 1918 dringt er mit gleicher Entſchloſſenheit gegen das neue Ziel vor. Ich zitiere ihn ſelbſt. In der Monatſchrift „Die Sichel“, die er mit mir herausgibt, ſchreibt er: „Die Farbe iſt wieder gefunden, die Geſtaltung neu gefühlt, ihre Grenze unbegrenzt geworden. Brecht aus den Feſſeln, die um euch gelegt werden ſollen.“ Dann: „War euch nicht der Zauber anſteigender Unendlichkeit der Ferne, die Innigkeit einkreiſender Geborgenheit euerer Werkſtatt, glücklich ſchauerndes Bedrücktſein der Dachkammer ungeſtaltbar geworden“. Und: „Warum laßt ihr euch



Joſeph Achmann. Leſender.

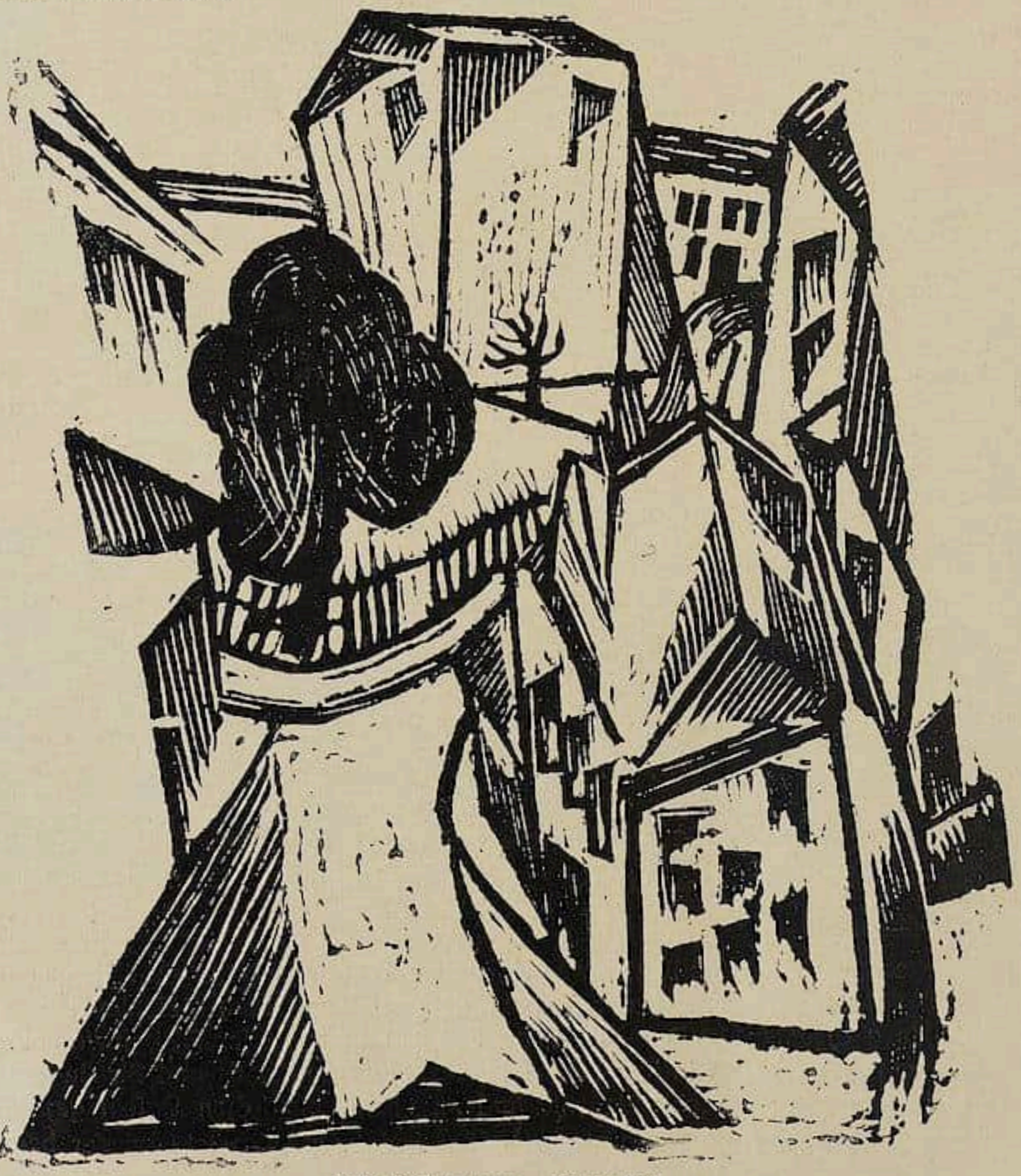
nicht von eueren Gefühlen treiben, die euch in den Bann der Unendlichkeiten zwingen, die euch die Decke des Zimmers aufreißen, deſſen Wände euch einkeilen und deſſen Schnittpunkte euch teilen?“ Das Bild „Am Fenſter“ iſt in dieſer Zeit geworden. Ein neues Raumgefühl wirkt ſich in ihm aus. Wände, Baum und Haus und Straße ſind nicht vor- und hinter- und nebeneinander, ſie ſind zu einem magiſchen Daſein gezwungen.

Was in der Wut des Anſturms grotesk ſich überſchlug, hat ſich jetzt wieder beſonnen. Achmann ſcheint nun in ſein entſcheidendes Stadium zu treten. Seine letzten Bilder

ſind von ſtärkſter Geſchloſſenheit. Die Farbe ist ruhig, verhalten glühend, ſchön und innig. Das Neue iſt noch da. Aber es iſt nicht mehr freche Freude an ſich aufbäumenden Geſten. Es iſt eine innere Kraft. Durch einen Brennſpiegel ſammelnd, raffend, konzentrierend. Seine graphiſchen Blätter haben eine große Einfachheit erreicht. Mächtige, geſchwungene Linien, breite ſtrahlende Flächen von ſchwarz und weiß.

Er ſagt oft in Geſprächen über das Ziel ſeiner Kunſt, er erſtrebe die Einfachheit und Klarheit der alten Meiſter. Er ſei geſegnet mit ihr!

An graphiſchen Publikationen erſchienen bisher von Achmann: Als Heft 6 der Reihe der Künſtlerhefte der „Saturne“: Achmann, in fünfzig numerierten Exemplaren mit zwei ſignierten Holzſchnitten und einem Text von Georg Britting. Preis 6 Mark. Verlag der Saturne in Konſtanz. — In der Reihe der Graphikbücher „Der ſchwarze Turm“, Novemberverlag in Kiel: „Die kleine Stadt“. Sechs Holzſchnitte vom Stock gedruckt und handſigniert. Mit einem Text von Georg Britting. Preis in zwei Ausgaben 10 und 4 Mark.



Joſeph Achmann. Königshof.

Neue Wege im Kunſtgewerbe

Mit 12 Abbildungen *Von OSKAR MARIA GRAF*

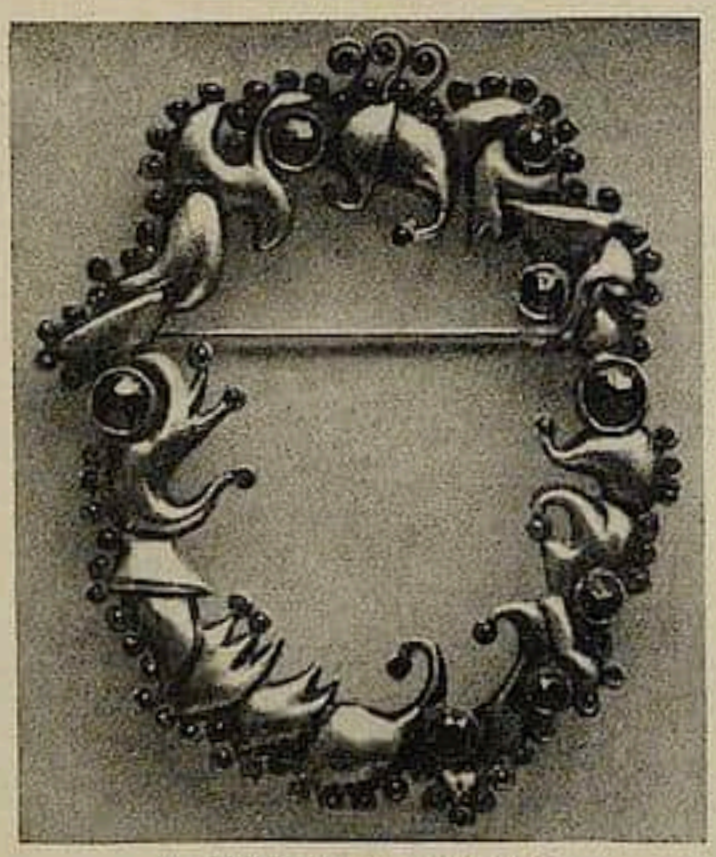
I.

Wer den Entwicklungsgang der expreſſioniſtiſchen Kunſt genauer verfolgt hat, wer, unbeeinflußt von den immerwechſelnden Tageseinſtellungen und Meinungen, von der Urſache dieſer Erneuerung auf die vielfältigen Wirkungen ſchloß, die dieſes Kunſtſtreben auf unſere ganze Zeitſpanne ausübte, der konnte faſt mühelos zwei Feſtſtellungen machen, die ſich allmählich für jeden Betrachtenden mit immer ſichtlicherer Eindeutigkeit in den Vordergrund drängen.

Nach einem erregten, manifeſtanten Aufflammen, einer Art wahlloſen Bekennertums, nach dem härteſten Aufeinanderprallen der Gegenſätze zwiſchen geſtriger und heutiger Kunſtauffaſſung zeigte ſich faſt zwanghaft eine Scheidungslinie. Und nach langer Auseinandergeriſſenheit trat, wenn auch noch keinesfalls beſtimmt, aber um ſo reicher an ſymptomatiſchen Erſcheinungen, der tiefere Zuſammenhang von Kunſt und Leben wieder zutage.

Das Spieleriſche, Taſtende, Mitläuferiſche am Expreſſionismus, ſoweit es einem ſchmiegſamen Geſchmack entſprang und als Unterpfand immerhin eine gewiſſe, ſichere Geſchicklichkeit aufweiſen konnte, zweigte ab ins Kunſtgewerbliche und leiſtete unbewußt Pionierarbeit für ein neues Stilempfinden. Das Echte, Innerliche, aus einer faſt blutsmäßigen Notwendigkeit Herausgewachſene wurde dadurch entlaſtet, erzwang ſich ſchneller freie Bahn und fand den Weg ins breite Strombett der großen Kulturwerte.

Die Fronten teilten ſich. Aber die eine förderte die andere. — Die Aufhellung eines ſolchen Entwicklungsprozeſſes an ſich böte aber noch keinesfalls einen Anlaß zu der Behauptung, daß mit dem Beginn des Expreſſionismus eine zunehmendere Wechſelwirkung von Kunſt und Allgemeinleben einſetzte. Auf eine (mehr oder weniger) beſtimmte Art hat die Kunſt ſelbſt in Zeiten ihrer ſtrengſten Hinzielung auf Abgeſondertheit immer auf das menſchliche Selbanderleben eingewirkt. Was aber den Expreſſionismus (das Wort ſei hier keineswegs dogmatiſche Verdeutlichung, ſondern Zuſammenfaſſung aller heutigen Kunſtgebärdung) von aller früheren Kunſt unterſcheidet, iſt, daß er ein abſolutes Produkt ſeiner Zeit iſt, daß er von dieſer hervorgerufen, wirkungsfähig und lebendig gemacht wurde, von ihr ſeine Schlagkraft, Gegenwärtigkeit und Grenze empfing.



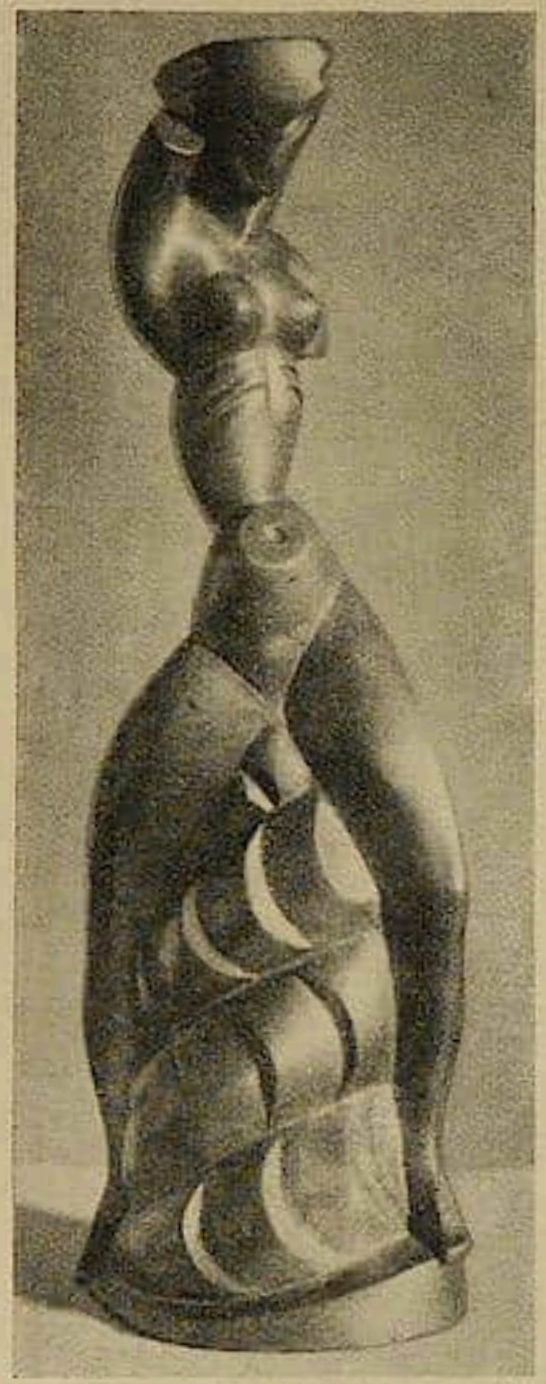
A. Roſenberg. Broſche.

Der Satz, es handle ſich beim Expreſſionismus um eine Reaktion des Geiſtes gegen den Ungeiſt und die Vermechaniſiertheit unſerer Zeit, erhält damit ſeine Erweiterung. Immer war Kunſt in Zeiten der Tiefenloſigkeit ein Gegenſtrom, immer war ihr Wille der, Leben in die Erſtarrung zu bringen. Vielfach haben Epochen es fertig gebracht, den Anſturm des Kunſtwillens (die Tendenz des Zuſammens) zu unterbinden, ihn durch Surrogate zu erſetzen, und die Kunſt wurde einſam, weil die Vorbedingungen zu einer Architektonik noch nicht gegeben waren. Alles mußte bis zur Unerträglichkeit anwachſen, alles mußte ſich ſoweit ſteigern, daß es augenfällig wurde, ehe (faſt inſtinktiv) das Bedürfnis

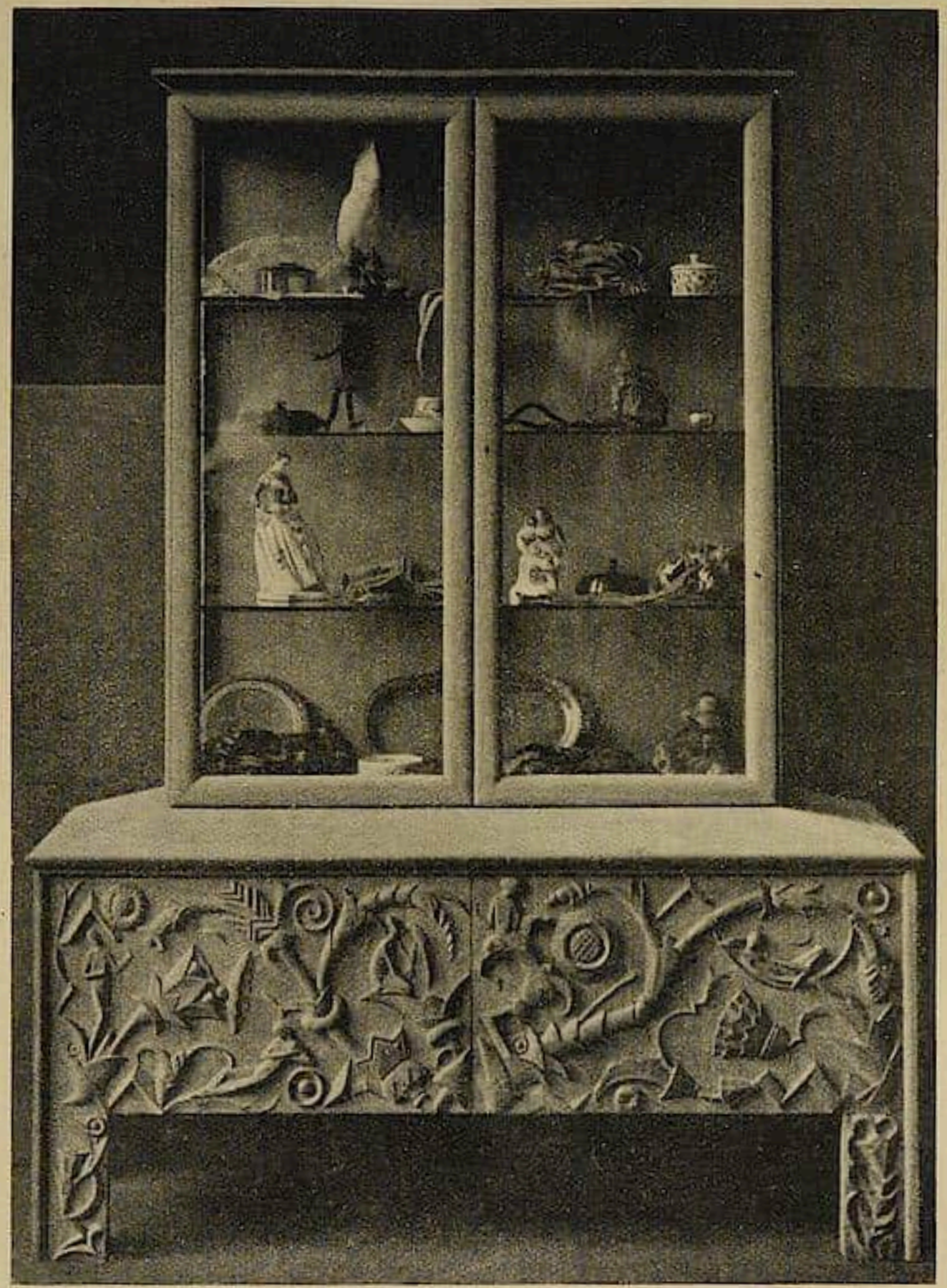
Eliſabeth Oetke. Handgemalter Vorhang.

nach einer ins Geſchehen einwirkenden Kunſt, ein Wille zum Geſamtſtil, lebendig aufwachte. — Als der Expreſſionismus zu keimen begann, ſtand dieſe Zeit ſelber vor ihren größten Entſcheidungen. Der Individualismus, auf dem Höhepunkt, mit ſeinem Streben nach Vervollkommnung, nach Nützlichkeit, nach Pſychologie, nach letztmöglicher Erfaſſung des Vereinzelten, verhalf dem Naturalismus und Impreſſionismus zum Siege. Mit einer unleugbaren Gewalt, mit einer faſt atemloſen Haſt trieb der Kapitalismus der Verbreiterung zu. Die erſten Zeichen des Sozialismus ſetzten ein. Die Überfülle der Errungenſchaften drängte ſich faſt wahllos vor. Aber das Einende fehlte —: Der Stil.

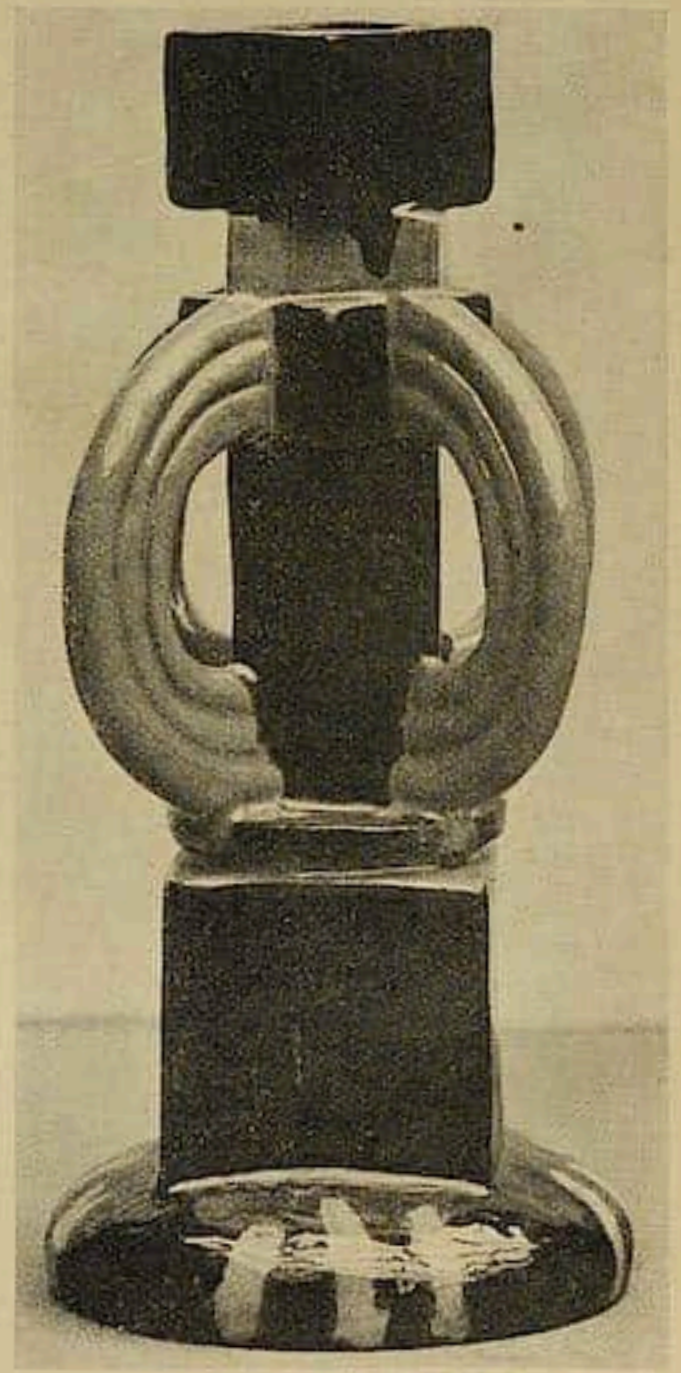
Aus der Abſonderung brach eine neue Kunſt, die die eben noch gültigen Traditionen für nichtig erklärte und zurückgriff auf Formarten, die zu Zeiten wahrer Kultur blühten, Ausdruck des allgemeinen Lebens waren. An die Stelle der Gewandtheit, der Fingerfertigkeit trat die Vereinfachung. An die Stelle des Abſonderns, des l'art pour l'art-Prinzips trat das Streben ins Wirkliche, ins Zuſammengreifende, Umfaſſende.



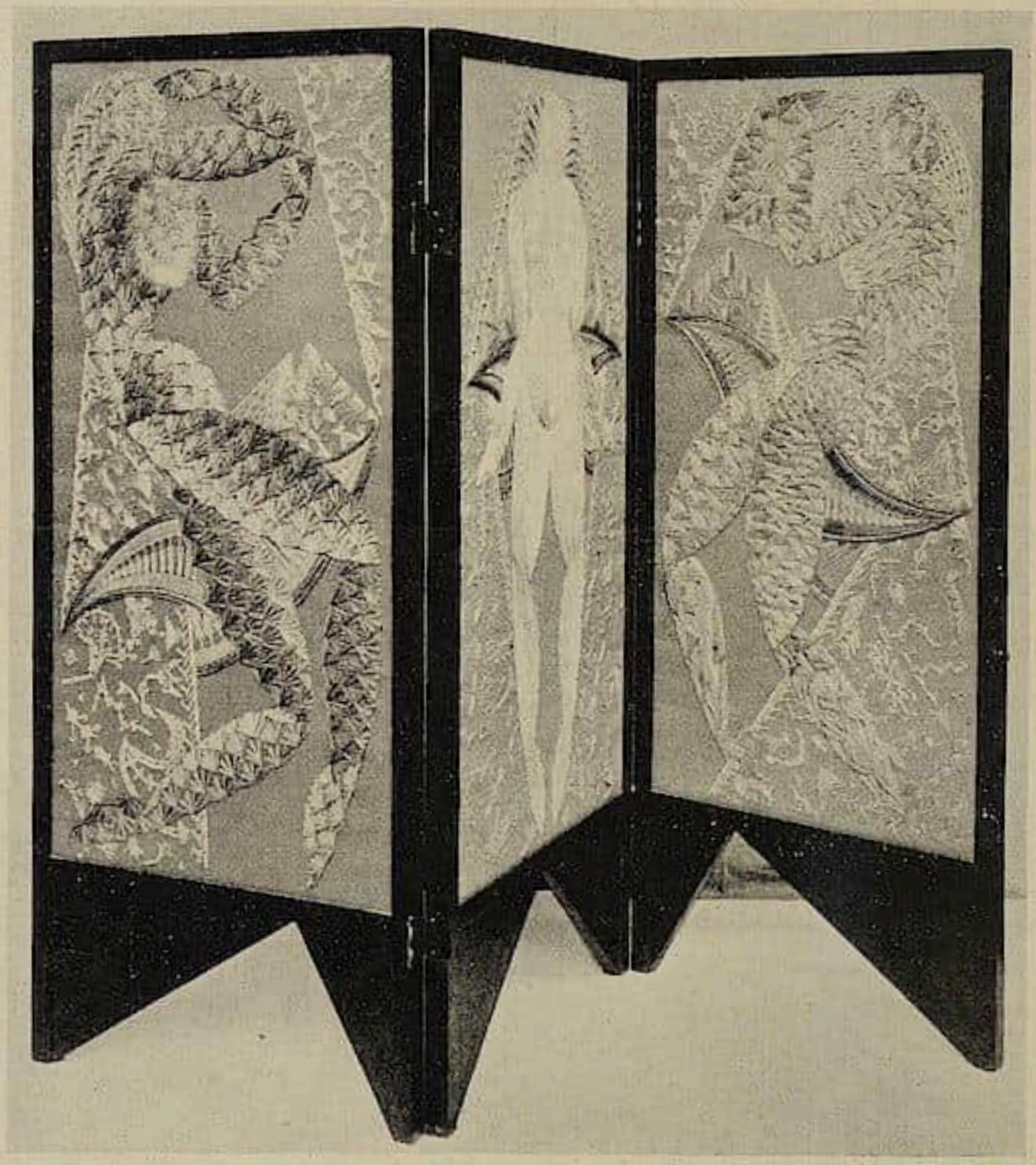
H. Seelenbinder. Meſſingleuchter.



F. Kaiſer. Geſchnitzter Schrank.



H. Valleur. Keramiſcher Leuchter.



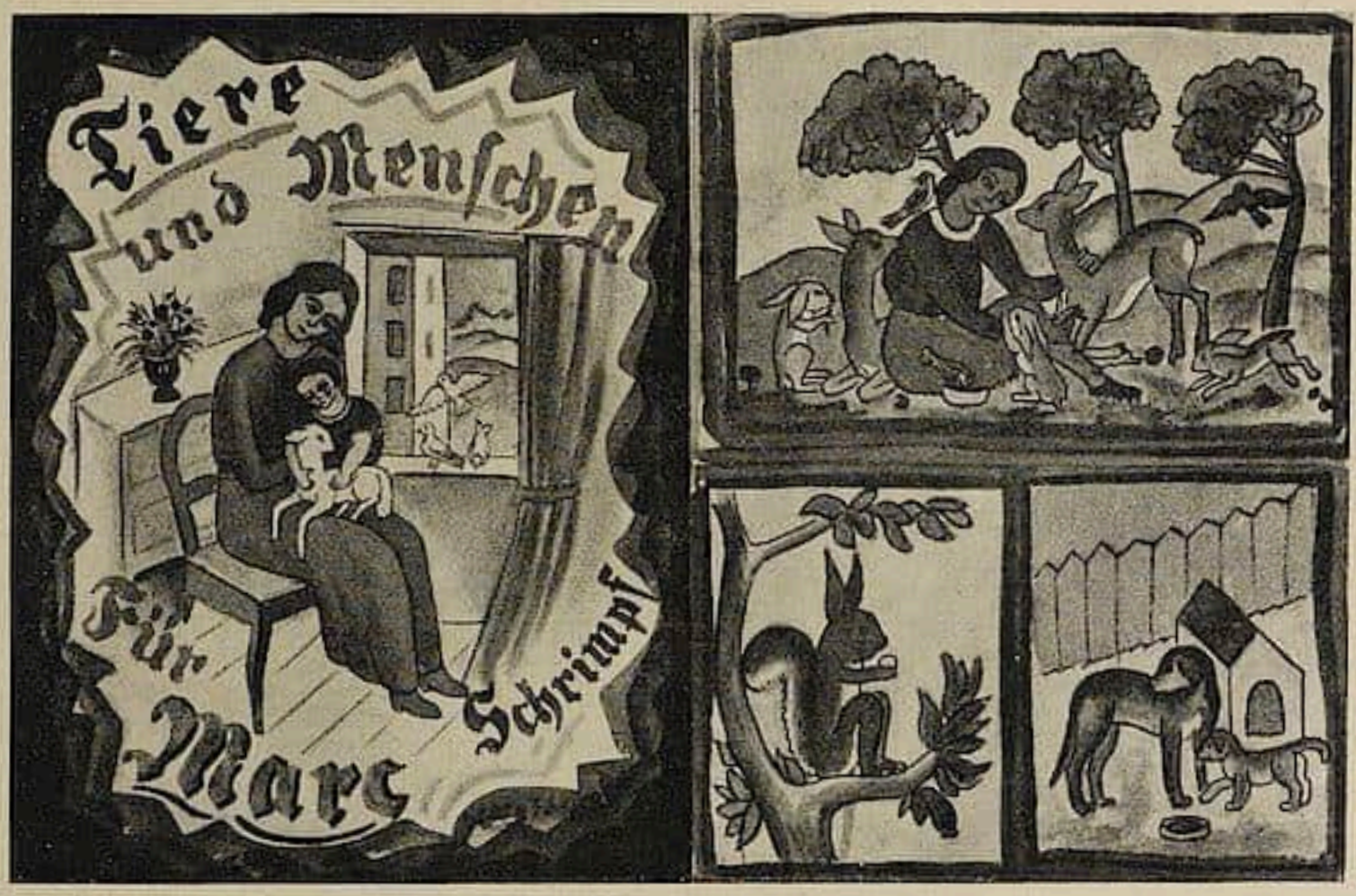
Düllberg-Arnheim. Geſtickter Wandſchirm.

Und die außerordentliche Schnelligkeit, mit der ſich der neue Geſtaltungswille über alle Gebiete der ſchöpferiſchen Arbeit erſtreckte und ſich durchſetzte, die Vehemenz, mit der Handwerk, Gewerbe und Induſtrie ſich von dieſem anregend beeinfluſſen ließen, das (gerade in den heutigen Tagen) immer mehr zunehmende Hinwenden der Künſtler zur Herſtellung von Gebrauchskunſt, alle jene Zeichen von der politiſchen Kampfgraphik eines George Grosz über die, ſchnell ſich den Stil dieſer Kunſt nutzbar machende Plakatmalerei bis herab zur batikenden Kunſtgewerblerin unterſtreichen das Weſen des Expreſſionismus, bekräftigen ſeine Berufenheit.

Dieſe Kunſt mußte letztlich zum Stilſchaffer werden. Ihr Weg und ihr Schickſal erhellen ſich aus dem Geſagten.

II.

Der Expreſſionismus als Vergeiſtiger und Befruchter aller ſchöpferiſchen Arbeit hat nicht aus einer Zufälligkeit heraus ſo augenfällig auf die formverlangende Zweckproduktion eingewirkt. Die Zeit, deſſen Kind und Ausdruck er iſt, drängte ihn in dieſe Rolle. Wer beiſpielsweiſe die jetzige wirtſchaftliche Niedergangsſituation unſeres eigenen Landes betrachtet und die damit notgedrungen herbeigeführte Zweckbedachtheit auf allen Gebieten gewahr wird, wer den, mit dem Reiner- und Reiferwerden des Ex-



Georg Schrimpf. Bilderbuch.

Max Kaus. Glasfenſter (Entwurf).

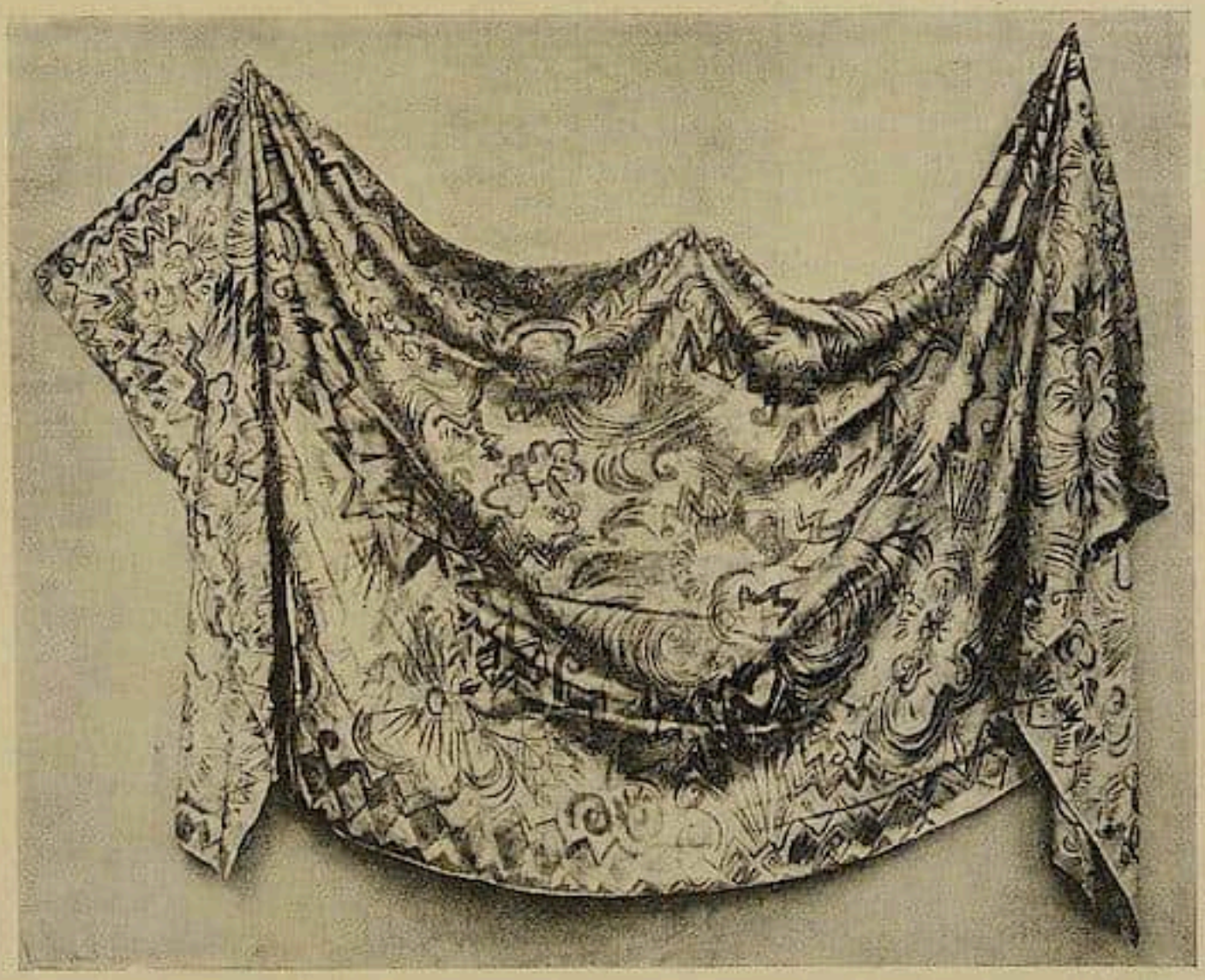
Liana Roth. Gebatikter Morgenrock.

preſſionismus mehr und mehr anwachſenden Handwerkstrieb der Künſtler beobachtet, der findet hier eine Erklärung.

Gerade daß nunmehr der Künſtler ſelber handwerksmäßig herzuſtellen begann, brachte eine neue Lebendigkeit in die bislang übel verſchriene kunſtgewerbliche Formung. Es mußte von irgendeiner Seite her der Anſtoß gegen das Nur-Äſthetiſche kommen. Die Notwendigkeit mußte den Übertreibungen und Auswüchſen einen Stil aufzwingen, der Weſen und Zweck des Erzeugniſſes verſinnbildlichte. Und was das Wichtigere war, der Verkehr mit dem Material, das den Handwerker beſchäftigte, führte faſt von ſelbſt zur Schlichtheit, zur Rundung und Sinnfälligkeit. Nicht, ſo erkannten bald die Beſten, die auf dieſe Weiſe begannen, um ein neues „Kunſtgewerbe" konnte es gehen, ſondern um ein Vertiefen ins Handwerkliche, welches die Fertigkeit und das Empfinden zur Kunſt machte.

Aus einer ſolchen Tendenz heraus ſind die großen Vereinigungen von Kunſthandwerkern und Handelsleuten entſtanden und haben ein erfreuliches Stück Aufbauarbeit geleiſtet. Aber wenn man ſich über die Schar der Belieferer der meiſten dieſer Gebrauchskunſt-Vertriebe vergewiſſert, ſo beſteht ſie faſt ausſchließlich aus Kunſtgewerblern, das heißt Entwerfern und nur auf ganz geringfügige Teile des Erzeugniſſes angelegten Ausführern. Das Produkt iſt meiſtens durch zwei und oft mehrere Hände gegangen und hat in keinem Falle die Berechtigung einer Originalarbeit.

E. Schiemann. Handgemalter Umhang.



Hilde Bleecker. Bemalter Schal.

Eine ſolche Art von Herſtellung muß wohl oder übel wieder erſtarren, denn ſie fördert nicht jenes zutage, was gerade ſtilſchaffend im höchſten Grade einwirkt auf den Geſtaltenden, nämlich das So-und-nicht-anders, das Einmalige, aus der Liebe und Verſenkung in den Stoff Herausgewachſene. Das Schickſal unſeres Kunſthandwerks aber hängt im weſentlichen von der radikal handwerklichen Geſinnung der Erzeugenden ab. Hier (und nur von da aus) beginnt die neue Form, der Stil des Heute für das Morgen.

Es iſt oft darauf hingewieſen worden, daß in verſteckten Landſtrichen eine verblüffend originale Werkkunſt lebendig ſei. Und vielfach wurde geraten, Künſtler dorthin zu entſenden.

Verſuche blieben nicht aus, aber überall ſcheiterten ſie kläglich, denn es ſtellte ſich heraus, daß jede andersweiſende Beeinfluſſung dieſer urſprünglichen und unmittelbar dem täglichen Selbanderleben entwachſenen Ausdrucksart ſchadete. Solche Kunſt iſt zutiefſt mit der Gemeinſchaft verwachſen und wird nur durch ſie befruchtet.

Es hieße jahrelang lernen für den Künſtler, hieße ſich ſelber zum Dörfler machen, ſollte er Gewinn davon bekommen.

Aber einen Aufſchluß gibt dieſes Beiſpiel.

Es müßte wieder verſucht werden mit einer ſolchen Gemeinſchaftsart! Die ganze Struktur unſeres Lebens iſt überwuchert von Hemmniſſen und weiſt von ſelbſt auf andere Wege. Eine neue Handwerkskunſt wird in dem Maße zunehmen, als ihr ſchöpferiſche Kräfte zugeführt werden, Menſchen, die ihrem Streben nach, ihrer ganzen Art nach Handwerker ſind.

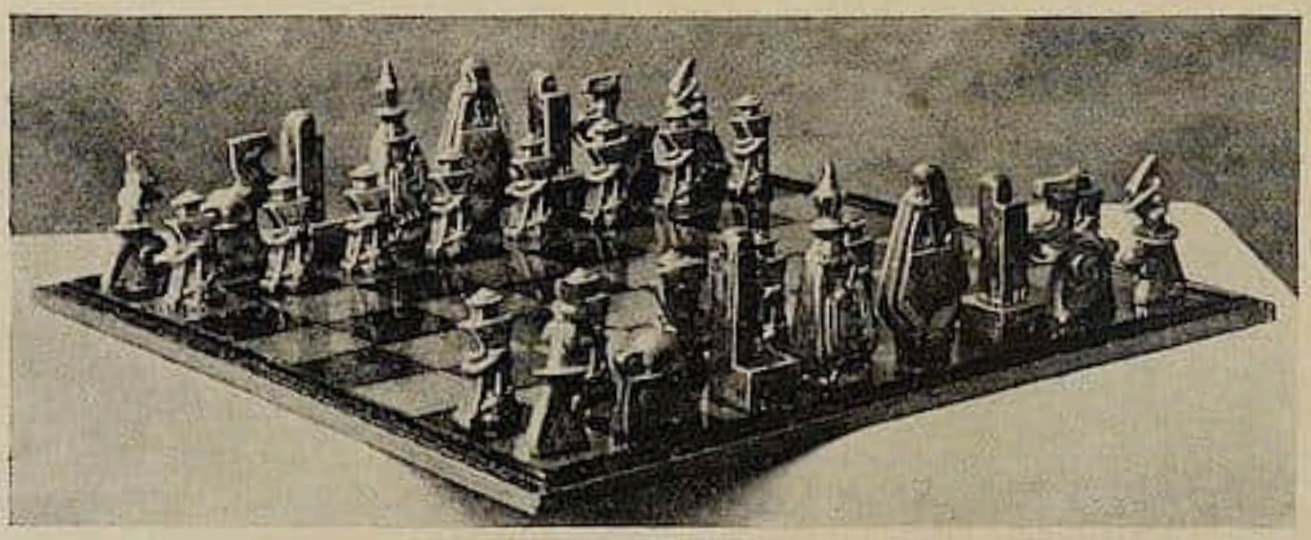
Aus einer ſolchen Erkenntnis heraus, gründeten vor zirka zwei Jahren Künſtler und Handwerker eine Gemeinſchaft, „Die Münchner Expreſſioniſtiſchen Werkſtätten“, und dieſer Verſuch hat Reſultate gezeitigt, die den aufrichtigſten Hinweis verdienen.

In Werkſtätten, ſtändig mit dem Material verkehrend, anregend und fördernd, ſchaffen hier Menſchen. Jahrelange Erfahrung und erſtmaliges Befaſſen ſteht hier Seite an Seite. Und die Ernte iſt ein ſtetiges Steigern.

Gerade ſolches Zuſammenarbeiten verlebendigt die Ideen, und es bedarf keiner weiteren „Empfehlung“ dieſer Erzeugniſſe. Wer aus dieſen Keramiken, Möbeln, bemalten und gebatikten Stoffen, aus den Metallformungen uſw. nicht ſelber den Willen zur Solidität, die Sprache des Geräts herausempfindet, dem iſt Liebe und Verſenkung in das Material, iſt formale Schönheit und Gefühl für wahren Stil überhaupt fremd.

Die Zeit ſchreitet vorwärts und nie noch, dies kann heute ohne Überhebung geſagt werden, hat eine Kunſt ſo teilgenommen an ihrem Schickſal. Der Expreſſionismus hat ſeinen ſchwerſten Weg beſchritten.

Die hier abgebildeten Arbeiten ſind ſämtlich Erzeugniſſe der „Münchner Expreſſioniſtiſchen Werkſtätten“.



H. Valleur. Schachſpiel. Keramik.

Die Zeit und der Markt

Der Palazzo des Papſtes Pius IV.

Rom iſt ſeit kurzem um eine wichtige Sehenswürdigkeit bereichert worden, die man dem Kunſtſinne und der Opferwilligkeit eines Privaten — ein ſeltenes Beiſpiel in Italien — verdankt.

Wenn man die Stadt durch die porta del popolo verließ und nordwärts auf der Flaminiſchen Straße gegen Ponte Molle ging, fiel einem ſtets ein in edlen Maßen gehaltenes, einſtöckiges Bauwerk auf, deſſen Schmalſeite eine ſchöne, große Hochrenaiſſance-Fontäne mit der monumentalen Inſchrift des Philippus Columna dux Paliani Connetable des neapolitaniſchen Königreichs ziert. Gewöhnlich tränken dort die Carrettieri der römiſchen Campagna ihre durſtigen Geſpanne. Rechts von der Fontäne läuft eine ſchmale Straße zum Faliskiſchen Muſeum der Villa Papa Giulio. Der einſtöckige, im traurigſten Zuſtande befindliche Palazzo, den man mit Recht eine Ruine nennen konnte, diente im letzten Jahrhundert als Unterkunft für Gemüſegärtner, die in den anſchließenden Feldern ihren Kohl und Artiſchocken pflanzten, dann als Heuſchober, Stall und ſchließlich im Kriege als Kaſerne. Man kann ſich leicht denken, daß ſpeziell dieſes jüngſte Schickſal dem Gebäude den Reſt gegeben hätte, wenn nicht im letzten Momente der auch im Auslande bekannte römiſche Antiquar Cavaliere Ugo Jandolo den Mut gehabt hätte, den dem Einſturz nahen Palazzo von den Erben des Senators Giacomo Berardi zu kaufen und ihn durch eine gründliche Reſtaurierung zu retten.

Der Consiglio superiore di antichità e belle arti, dem auch alle hiſtoriſchen Baudenkmäler unterſtehen, gab ſeine Zuſtimmung zum Verkaufe, behielt ſich aber das Recht vor, dem in Ausſicht genommenen Architekten Giovenale Giannone die Richtlinien für die Renovierungsarbeiten anzugeben und dieſe ſelbſt durch ſeine Architekten Foſchini und Spaccarelli zu kontrollieren. In zweijähriger, harter Arbeit iſt es nun gelungen, dem ehrwürdigen Bau ſein früheres Ausſehen wiederzugeben. Unter peinlicher Schonung des Beſtehenden und gewiſſenhafter Reſtaurierung der Teile, die mehr durch Menſchenhände als durch den Zahn der Zeit gelitten hatten, wieder bewohnbar gemacht, bildet der reſtaurierte Bau nun eine erquickende Oaſe in der langen Flucht der die Flaminiſche Straße flankierenden modernen nüchternen Häuſer.

Die Baugeſchichte des Palazzo umſchreiben kurz die folgenden Daten:

Julius III. ließ ihn in Angriff nehmen. Über den Architekten herrſchte lange Zeit dichtes Dunkel. Man nannte erſt Peruzzi und Antonio Sangallo (auf die wahrſcheinlich der Portikus zurückgeht), dann Sanſovino, Vignola, Ammanati, aber ſchließlich erfuhr man mit Sicherheit auf Grund einer alten Handzeichnung der Wiener Hofbibliothek, daß Piero Ligorio die Pläne entworfen hatte.

Beim Tode des Papſtes Julius III. ſtand eigentlich nur die ſchöne, ſchon erwähnte Fontäne mit der urſprünglichen, dem Papſte gewidmeten Inſchrift, die ſpäter in wenig pietätvoller Weiſe durch die des Philippus Colonna erſetzt wurde, und der ſich nach hinten anſchließende ältere Portikus.

Pius IV., der Mediceer aus Mailand, nahm den Bau 16 Monate nach ſeiner Wahl, etwa im Juli 1561, wieder auf. Im folgenden Jahre ſchenkte ihn der Papſt ſeinem Lieblingsneffen, dem jungen Cardinale Carlo Borromeo, dem ſpäteren großen Heiligen. Gegen Ende des Jahres 1564 war das bis dahin Gebaute, nur ein kleiner Teil des urſprünglich Geplanten, unter Dach gebracht worden, doch hielt der Papſt ſchon früher intime Empfänge dort ab. Im folgenden Jahre ſtarb Pius IV., und ſeit jener Zeit wurde der Bau nicht weitergeführt. Der Palazzo ging nach und nach in den Beſitz der Familien del Monte, Caroffa und Colonna über und verfiel immer mehr, bis er eben das Glück hatte, vom Cav. Jandolo gekauft und reſtauriert zu werden.

Durch das große, in der Mitte der fenſterloſen, ebenerdigen Mauer ſitzende Tor tritt man in den weiten luftigen, mit antiken Statuen und dekorativen alten Skulpturen geſchmückten hohen Portikus. Ein herrlicher Blick auf den im alten Stile neuangelegten, etwas erhöhten Garten und darüber hinaus links auf den mit alten Zypreſſen und Pinien bewachſenen Hügel der Villa Glori, rechts auf die hohen Baumwipfel der Villa Strohl-Fern erquickt das Auge. Links vom Portikus liegt ein großer Saal zu ebener Erde, deſſen gewölbte Decke guterhaltene Fresken des Taddeo Zuccari zieren. Eine bequem breite, reitbare, echt römiſche Ziegeltreppe führt in den erſten und einzigen Stock. Oben befinden ſich rechts die Wohnräume der Familie, links gelangt man in die prächtige große, nach Weſten ſich öffnende, mit zwei antiken Säulen gezierte Loggia. Entzückend iſt die Ausſicht auf den Tiber, die Peters-

kuppel und den grünen Monte Mario, und wie viel ſchöner muß ſie noch früher geweſen ſein, da man über die Wieſen und Vignen bis zur Engelsburg hinſah, der Fluß, dem ſelbſtgewählten Laufe folgend, noch nicht in die Feſſeln der Kais eingeſchnürt war! Von der Loggia aus iſt auf der einen Seite der Zugang zu dem großen, die ganze Tiefe des Gebäudes einnehmenden Speiſeſaale. Der Beſitzer hatte das Glück, ihn mit einer paſſenden alten, ſehr ſchönen, das Wappen der Farneſe zeigenden Boiſſerie aus der Mitte des 16. Jahrhunderts ausſtatten zu können. An den Wänden läuft ein Freskenfries mit Allegorien auf das Haus Colonna. Durch die großen Fenſter geht der Blick auf die Villa di Papa Giulio und die hinter ihr gelegene Villa Borgheſe. Auf der anderen Seite ſchließt ſich an die Loggia eine Reihe ſehr geſchmackvoll mit alten Möbeln, Skulpturen und Bildern ausgeſtatteter, nicht zu großer Zimmer, die, wie der große ebenerdige Saal, dem Sgr. Jandolo als wirklich vornehme Geſchäftsräume dienen.

So iſt nach jahrhundertlanger Vernachläſſigung der Palazzo Pius' IV. wiedererſtanden, und der jetzige Beſitzer hat in ſeiner Wiedererweckung zum tätigen Leben der Mitwelt ein ſchönes Beiſpiel gegeben. Cav. Jandolo hatte zwar Vorgänger — und charakteriſtiſcherweiſe ſind es ebenfalls Antiquare — in zwei Florentinern, in Volpi, der den palazzo Davanzati in der via di porta rossa reſtaurierte und im Stile der Zeit einrichtete und Bardini, der die Torre del Gallo bei S. Miniato im alten Glanze wieder herſtellte. Aber es ſcheint mir, als ob kein anderer Privater in Italien, von der Regierung abgeſehen, die in den letzten Dezennien in dieſer Richtung viel getan hat und noch tut, eine ſo glückliche Hand gehabt hätte.

Cav. Ugo Jandolo hat ſo nicht bloß Rom mit einem köſtlichen, neugefaßten, ſozuſagen wiedergefundenen Juwel beſchenkt, ſondern auch den Dank eines jeden wahren Freundes und Verehrers alter Kunſt reichlich verdient.

Ludwig Pollak.

Kunſtpolitik

Zur Gründung der Staatlichen Bildſtelle

Im Juli hat der Preußiſche Landtag die Errichtung einer Staatlichen Bildſtelle in Berlin beſchloſſen. Damit fängt ein Gedanke an Wirklichkeit zu werden, der ſchon vor einer Reihe von Jahren verſchiedentlich aufgetaucht iſt. Seit man begonnen hat, ſich eingehend mit den deutſchen Kunſtdenkmälern zu beſchäftigen, iſt von großen Verlagsanſtalten, von Photographen, Kunſthiſtorikern und Liebhabern immer mehr photographiert worden. Es konnte nicht ausbleiben, daß zu einem gewiſſen Zeitpunkt der Wunſch entſtand, das mannigfach verſtreute und allmählich kaum mehr zu überſehende Material an einer Stelle zu ſammeln, zu ordnen und es ſo allen, die dafür Intereſſe haben, bequemer zugänglich zu machen; mit einem Worte, ein Photographien-Archiv deutſcher Kunſt anzulegen. Solange es uns gut ging, kam der Plan freilich nicht über allgemeine Erörterungen hinaus. Bei dem leichten und billigen Verkehr zog jeder, der irgend konnte, es vor, an Ort und Stelle die Dinge zu beſichtigen, ſtatt ſich mit Photographien zu behelfen; auch mochte es, als eine Platte noch nicht ein Vermögen koſtete, einfacher erſcheinen, eine Aufnahme neu zu machen, als zu ermitteln, ob ſie bereits vorhanden ſei. Jetzt iſt es anders. Die Schwierigkeit des Reiſens läßt die Photographie eine weit größere Bedeutung gewinnen, als ſie bisher gehabt hat, und die ſchlechten Finanzen verbieten es, dieſelben Gegenſtände mehr als einmal aufzunehmen. Somit wird der Wunſch nach einer Zentralſtelle, die einen Überblick über das Vorhandene gewährt und die Lücken anzeigt, die auszufüllen am dringendſten iſt, zu einem Bedürfnis. Die Staatliche Bildſtelle hat die Aufgabe, dieſem Bedürfnis zu entſprechen.

Obwohl die Bildſtelle ihr Entſtehen der Anregung von Fachleuten verdankt und in erſter Linie auch Fachleuten dienen will, ſo bleibt doch ihre Bedeutung keineswegs auf dieſe beſchränkt. Das geſammelte und überſichtlich geordnete Material wird auch allen denen zugute kommen, die bei großer Liebe für die deutſche Kunſt ſich durch das zeitraubende und mühſame Suchen bisher abhalten ließen, entlegeneren Schätzen nachzugehen und ſich deshalb mit dem bequem Erreichbaren aber hundertfach Bekannten begnügten. Eine ihrer Hauptaufgaben erblickt darum die Bildſtelle unter anderem auch darin, Diapoſitiv-Leihſerien zuſammenzuſtellen für Lehranſtalten und gemeinnützige Unternehmungen jeder Art, die es ſich zum Ziele geſetzt haben, die Kenntnis deutſcher Kunſt zu vermitteln.

Die Staatliche Bildſtelle weiß wohl, daß es unter den gegenwärtigen Verhältniſſen ſchwierig iſt, auch nicht mit den begreiflichen Wünſchen mancher beteiligten Volksgenoſſen übereinſtimmt, ihre Sammeltätigkeit auf das geſamte Reichsgebiet auszudehnen, ſo wie die in der Gründung ihr vorangegange Bildſtelle in Wien es für das kleinere Öſterreich tun kann. Vor allem will ſie einer ſüddeutſchen Bildſtelle, deren Gründung

dem Vernehmen nach geplant wird, nicht vorgreifen. Sie wird es aber begrüßen, wenn mit der ſüddeutſchen Bildſtelle ein gutes Einvernehmen und Hand-in-Hand-Arbeiten erreicht wird.

Es war das Natürliche, das neue Inſtitut auf einem bereits beſtehenden aufzubauen. Die Preußiſche Meßbildanſtalt in Berlin mit ihrer ausgezeichneten, noch viel zu wenig bekannten und benutzten Sammlung von Architekturaufnahmen erwies ſich als das geeignete Fundament. Sie verfügt zudem über die nötigen Räume, das eingehende Material zu beherbergen und gewährleiſtet deſſen ſachverſtändige Behandlung. Da aber der Staat gegenwärtig nicht imſtande iſt, die erforderlichen Summen allein aufzubringen, iſt die Bildſtelle mit dem ebenfalls neu ins Leben tretenden Deutſchen Kunſt-Verlag verbunden worden. Dieſer übernimmt fortan ihre Photographien zum Verkauf; dafür erhält die Bildſtelle von ihm die zu ihrem Ausbau unentbehrlichen Mittel.

Die dringendſte Aufgabe der Staatlichen Bildſtelle, ja die erſte Vorausſetzung ihres Gedeihens überhaupt, iſt die Sammlung des Materials. Der einfachſte Weg wäre der, daß die Bildſtelle die Platten oder Abzüge dem Eigentümer abkauft. Dies hätte ſich vor dem Kriege vielleicht durchführen laſſen; wie die Dinge jetzt liegen, wären dazu Summen notwendig, an deren Aufbringung nicht zu denken iſt. Es muß alſo auf andere Weiſe das Ziel erreicht werden. Verſchiedene Möglichkeiten bieten ſich dar:

1. Die Eigentümer ſchenken ihre Platten der Bildſtelle oder übergeben ſie ihr zu dauernder Verwahrung. Dieſe Löſung wäre vom Standpunkt des Archivs die vollkommenſte. Bei Berufsphotographen kommt ſie nicht in Betracht. Wohl aber bei Muſeen, Provinzialkonſervatoren, Gelehrten und Liebhabern, wenn ſchon es richtig iſt, daß ſich unter den letzteren manche finden werden, die an ihrem Beſitz hängen, ohne ihn dabei ſonderlich zu verwerten. Ein ſehr triftiger Grund, die Platten der Bildſtelle zu überlaſſen, iſt der, daß die Bildſtelle für deren gute Erhaltung viel beſſer Sorge tragen kann, als der einzelne Eigentümer, der nicht immer über die hierzu benötigten techniſchen Mittel und Kenntniſſe verfügt. Für den Fall, daß der bisherige Beſitzer aus den Platten noch Gewinn zu ziehen hoffte, könnte unter Umſtänden vereinbart werden, ihn an dem Verdienſt, der durch den Verkauf von Abzügen erzielt wird, teilnehmen zu laſſen.

2. Der Eigentümer ſendet der Bildſtelle von jeder Platte je einen Abzug unentgeltlich. Dieſe ſtellt daraus ſyſtematiſch geordnete Sammelbände her, die in dem Verkaufsraum des Deutſchen Kunſt-Verlags eingeſehen werden können. Beſtellungen gehen an den Eigentümer der Platte, der von dem Verkaufspreis eines jeden Abzugs der Bildſtelle einen beſtimmten Betrag entrichtet. Gegen dieſen Plan kann allerdings angeführt werden, daß die unentgeltliche Hergabe der Abzüge dem Beſitzer erhebliche Koſten verurſacht, und daß es nicht immer ganz ſicher iſt, ob ſie durch den größeren Abſatz, welchen der Vertrieb durch den Deutſchen Kunſt-Verlag verſpricht, voll gedeckt werden.

3. Die Bildſtelle erhält die Platten leihweiſe auf kurze Zeit und fertigt ſelbſt Probeabzüge, die ſie ebenfalls in dem Verkaufsraum des Deutſchen Kunſt-Verlags dem Publikum zugänglich macht. Bei Beſtellungen wird in derſelben Weiſe verfahren, wie in Abſatz 2 angegeben wurde, nur daß in dieſem Falle der Anteil der Bildſtelle an dem Verdienſt etwas erhöht werden müßte. Außerdem werden nach den geeigneten wichtigſten Platten für die oben ſchon erwähnten Leihſerien Diapoſitiv-Negative hergeſtellt. Dieſer Weg iſt gangbar. Der Einwand, daß Platten auf dem Transport zerbrechen könnten, iſt nicht ſtichhaltig; bei ſachgemäßer Verpackung iſt das Riſiko nicht ſo groß, daß es ſich als unüberwindliches Hindernis der guten Sache in den Weg ſtellen ſollte. Die Koſten für Fracht und Verpackung würde die Bildſtelle tragen.

4. Die Bildſtelle erhält die Abzüge, gleichfalls auf kurze Zeit, leihweiſe, photographiert ſie aufs neue in kleinem Format und ordnet dieſe kleinen Abzüge zu Katalogbänden. Der Anteil der Bildſtelle an Aufträgen würde in ähnlicher Weiſe geregelt werden, wie bei den zuvor erwähnten Möglichkeiten. Bei dieſem Verfahren ſetzt der Eigentümer gar nichts aufs Spiel, und wirklich ſind auf dieſer Grundlage auch ſchon Verträge abgeſchloſſen worden. Allein hier hat die Bildſtelle den Einwand zu erheben, daß das Anſchauungsmaterial, das ſie auf dieſe Weiſe erhielte, minder gut würde, da Aufnahmen nach Abzügen naturgemäß immer verlieren; es iſt aber ihr Wunſch, daß ihre Sammlung ſo vollkommen wie möglich werde.

5. Schließlich könnten die Beſitzer der Platten der Bildſtelle handſchriftliche oder gedruckte Verzeichniſſe ihrer Sammlung einſenden. Das Photographienarchiv würde damit allerdings einem einfachen Nachweis Platz machen. Hierzu würde ſich die Bildſtelle ungern und nur dann verſtehen, wenn keiner der anderen Pläne aus ganz ſchwerwiegenden Gründen ausführbar ſein ſollte. Die Nachteile ſind offenſichtlich: ein auch noch ſo genaues Verzeichnis erſetzt in Dingen der bildenden Kunſt nicht die Anſchauung; namentlich in der Architektur und Plaſtik iſt mit

Beſchreibungen wenig anzufangen, weil dabei alles auf die Art der Aufnahme ankommt, d. h. auf den Standpunkt, von dem ſie gemacht iſt.

Alle dieſe hier aufgezählten Punkte ſollen nicht ein Programm ſein, worauf die Bildſtelle ſich endgültig feſtlegt; vielmehr wollen ſie nur dazu dienen, der Diskuſſion über das Thema beſtimmte Handhaben zu bieten. Die Bildſtelle wird auch jeden anderen Vorſchlag, der ihr gemacht wird, ſorgfältig auf ſeine Durchführbarkeit prüfen. Der Gedanke der Bildſtelle hat vielfach Anklang gefunden; worauf es aber jetzt ankommt, iſt nicht eine allgemeine Einverſtändniserklärung, ſondern tatkräftige Mitarbeit, damit der als gut und notwendig erkannte Plan auch mit Erfolg verwirklicht werde. Die Bildſtelle hofft auf das Beſtimmteſte, daß alle, die es angeht, auf Mittel und Wege ſinnen, ihre eigenen Vorteile und Wünſche mit den Intereſſen der Wiſſenſchaft und der Allgemeinheit in Einklang zu bringen. Schwierigkeiten werden unvermeidlich ſein; wer es aber ernſt meint, wird ſie zu überwinden wiſſen.

Theodor Hetzer.

Sammlungen

Ein holländiſches Muſeum

In Utrecht wurde das neue Zentral-Muſeum eröffnet, das vier Sammlungen enthält und zwar Stedelijk Muſeum, Muſeum Kunſtliefde, Provinciaal Utrechtſch Genootſchap und Aartsbisschoppelijk Muſeum. Das Zentral-Muſeum wurde untergebracht in dem alten Beginenhaus Sankt Agnes, das zu dem neuen Zweck umgebaut wurde. Der Gedanke, die vier zerſtreuten Sammlungen unter ein Dach zu bringen, iſt unbedingt anerkennenswert, die Art und Weiſe, wie es gemacht wurde, zeugt von einem lächerlichen Dilettantismus. Anſtatt den Umbau und die Einrichtung einem Fachmann anzuvertrauen, der ſich ſämtliche Erfahrungen auf muſeumstechniſchem Gebiet (namentlich im Auslande) zunutze gemacht hätte, hat die Utrechter Stadtverwaltung alles dem Archivar Dr. Mr. S. Muller Fzn. überlaſſen. Dieſe Kirchturmpolitik hat ſich bitter gerächt. Die Lichtverhältniſſe ſind miſerabel, es gibt ſogar einen Raum, der überhaupt kein Licht hat (ein Interieur aus dem Ende des 18. Jahrhunderts iſt nur mit künſtlichem Licht zu genießen). Die Größenverhältniſſe der einzelnen Räume entſprechen faſt nirgends den ausgeſtellten Gegenſtänden. Das Muſeum iſt für den Beſucher abſolut unüberſichtlich, man findet den Weg nicht von ſelbſt, wie es in allen neuen Muſeen doch der Fall iſt. Die Aufſtellung der wundervollen alten Schätze ſpottet einfach jeder Beſchreibung. Sie iſt anſcheinend bewußt ſyſtemlos. Es gibt keine Materialgruppen, keine Aufſtellung der Zeit nach. Alles ſteht und liegt und hängt kunterbunt durcheinander. Eine herrliche frühgotiſche Holzſkulptur ſteht friedlich neben einer minderwertigen Renaiſſancepuppe. Zwiſchen den wie von einem Schuljungen arrangierten mittelalterlichen Elfenbeinſchnitzereien findet man einen kleinen chineſiſchen Bonzen, den ein kindliches Gemüt vielleicht für einen katholiſchen Heiligen hielt, weil er eine Gebetſchnur in der Hand hielt. Die vielen, vielen Eichenholzſchnitzereien hat man ohne Rückſicht auf die Beleuchtung, hübſch in Reih und Glied aufgeſtellt gegen einen notabene gelbbraunen Rupfen. Nein, es iſt alles ſo geſchmacklos, ſo häßlich, ſo elend ſtümperhaft und vor allem ſo hoffnungslos verpfuſcht, daß es keinen Zweck hat, mit der Kritik fortzufahren. Man könnte ein Buch darüber ſchreiben. Utrecht hat ſich ſchrecklich blamiert mit ſeinem Zentral-Muſeum.

Bt.

Deutſche Kunſt für Amerika

Als erſte öffentliche Sammlung in Amerika hat kürzlich das Muſeum von Detroit eine vorzügliche Auswahl moderner deutſcher Bilder erworben und zwar Werke von Pechſtein, Kokoſchka, Heckel, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Otto Müller und Partikel, ferner eine Plaſtik von Georg Kolbe, „Auferſtehung“. Der Präſident des Muſeums — angeregt durch ähnliche Werke in Berliner Privatbeſitz — hat perſönlich die Auswahl dieſer Bilder getroffen und ſich dabei ſachkundigem Rate anvertraut. Für die Sache der jungen deutſchen Kunſt iſt die hier mitgeteilte Tatſache nicht zu unterſchätzen und eine heilſame Lehre für die ſuperklugen Literaten, die bereits die Todesſtunde des Expreſſionismus prophezeit haben.

n.

Paris

Im Louvre iſt das kürzlich zum Preiſe von 800000 Franken neu angekaufte Werk von Delacroix, „Le Bücher de Sadanapal“, in der neu geordneten „Salle des Etats“ aufgehängt worden, an Stelle von Ingres' langweiligem Rieſenſchinken unter dem Titel „Homère déifié“, der im Vorraum Aufnahme gefunden hat. — Durch Schenkung kam ein Paſtellporträt Muſſets von der Hand des Ch. Landelle in die gleiche Sammlung. — Als Vorbereitung zu dem in Kürze ſtattfindenden internationalen Kongreß für Kunſtgeſchichte hat das Muſeum der dekorativen Künſte eine ſehr ſehenswerte Ausſtellung von Photographien hiſtoriſcher Bauten Frankreichs veranſtaltet, insgeſamt etwa 1200 Nummern, unter denen natürlich die durch den Krieg zerſtörten wertvollen Denkmäler nicht fehlen.

r.

Ausstellungen

Deutsche Graphik in Zürich

Seit Jahren sieht man in Zürich zum erstenmal wieder moderne deutsche Kunst in einem imposanten Rahmen von nicht zu verkennendem Ausmaß. Unterstützt von dem kenntnisreichen Züricher Kunsthistoriker Dr. Welti, unternahm es Herr Wolfensberger, dem sein Kunstsalon „Wolfsberg" mehr Angelegenheit des Herzens als Sache geschäftlicher Spekulation ist, in der Schweiz der deutschen Graphik eine Ausstellung zu bereiten, die gegenwärtig das künstlerische Interesse der Züricher Kunstfreunde in ungewöhnlichem Maße beschäftigt. Wenn die zahlreichen Verkäufe in dieser Ausstellung außerdem als Gradmesser der künstlerischen Gesinnung unserer Schweizer Freunde gewertet werden dürfen, dann kann man ohne Übertreibung sehr wohl behaupten, daß es um die Sache der jungen deutschen Kunst in dem uns so außerordentlich wohlgesinnten Nachbarlande nicht schlecht steht und daß auch dort (sehr zum Verdruß falscher und voreiliger Propheten) die als „Expressionismus" in toto doch nur mangelhaft bezeichnete Richtung immer mehr an Boden gewinnt. Jedenfalls ist es im Sinne der in dieser Zeitschrift von jeher propagierten neuen Gemeinsamkeit der Völker im Geistigen und Künstlerischen außerordentlich zu begrüßen und anzuerkennen, daß private Initiative zum erstenmal diese stolze Repräsentation deutschen Schaffens in der Schweiz veranlaßt hat. Es ist damit für die deutsche Kunst im neutralen Ausland eine Plattform gewonnen worden, die hoffentlich auch in der Folge ähnlichen Veranstaltungen bereitsteht, wobei allerdings bemerkt werden muß, daß jede propagandistische Nebenabsicht in solchen Fällen — wie diesmal so auch später — nach Möglichkeit vermieden werden sollte. Die Sache unserer jungen Kunst nämlich wirkt am besten durch sich selbst, weil ihre Tendenzen nicht nur im Radius der allgemeinen geistigen Struktur des neuen Europas liegen, sondern weil sich auch im Künstlerischen die Blutsverwandtschaft zweier Völker unmittelbar auslöst, die sich von alters her gegenseitig so ungemein viel zu geben hatten. Hier mag in Parenthese angemerkt sein, daß Deutschland im umgekehrten Sinn die Pflicht hat, baldigst dafür zu sorgen, daß auch wir die durch den Krieg unterbrochene Fühlung mit dem schweizerischen Kunstschaffen aufnehmen, eine Aufgabe, die die Kestner-Gesellschaft demnächst vorbildlich zu erfüllen gedenkt.

Diese kurzen, aber notwendigen kunstpolitischen Anmerkungen vorausgeschickt, muß in Wertung der Ausstellung selbst gesagt werden, daß diese programmatisch so ausgezeichnet gelungen ist, daß der deutsche Fachmann seine Freude daran hat. Dr. Welti hat das Thema ohne Einseitigkeit in einen Rahmen gezwungen, der auch dem höchsten Anspruch auf Qualität vollkommen gerecht wird. Von den Vertretern der älteren Generation sind Corinth, Liebermann, Slevogt, Käthe Kollwitz, Gaul vorzüglich durch eine treffliche Auswahl ihrer besten Arbeiten repräsentiert. Ähnlich folgen die Barlach, Lehmbruck, Hans Meid, Orlik, Oppler, Schinnerer u. a. m. Doch liegt die eigentliche Bedeutung dieser Veranstaltung auf der überragenden Darbietung des jüngsten deutschen Kunstschaffens, das durch die Werke der Kokoschka, Heckel, Großmann, Meidner, Seehaus, Campendonk (dieser in einer besonders gelungenen Auswahl seines Oeuvres), Beckmann, Burchartz, Gleichmann, George Grosz, Morgner, Pechstein, Kubin und durch den Proteus Walter Klemm neben anderen so überzeugend in die Erscheinung tritt, daß damit ein für allemal in die Schranken, die der Wahnsinn des Weltkrieges um uns aufgerichtet hat, an einer entscheidenden Stelle eine Bresche geschlagen worden ist, durch die hoffentlich kommende Gemeinsamkeit im Geistig-Künstlerischen die erste Brücke hinüberbaut. Denn, wenn man dem kunstbegeisterten Herrn Wolfensberger in Dankbarkeit für diese erste große gelungene Tat einen Wunsch unterbreiten darf, so ist es dieser, daß er auch in der Folge in den köstlichen Räumen seines schönen Hauses jener deutschen Jugend, die weitab steht vom Völkerhaß und nationalistischen Irrwahn die Gelegenheit geben möchte, sich vor einem neutralen Forum auszusprechen. Wir unsererseits hoffen, bald die Schweizer Kunst bei uns zu sehen. Das gibt Befruchtung, bedeutet höchste Reverenz vor dem schöpferischen Können einer neuen Jugend, an deren weltbewegende Mission wir glauben. Dem Deutschen aber, der durch einen glücklichen Zufall in den Augusttagen dieses Jahres nach Zürich kam, wird die Schau im „Wolfsberg" immer unvergeßlich sein.

Biermann.

Ausstellung alter Wandmalereien aus Hessen

Der Ständige Rat für Kunstpflege in Hessen veranstaltet zur Zeit in dem städtischen Ausstellungsgebäude auf der Mathildenhöhe in Darmstadt in Räumen und mit Mitteln der Stadt eine Ausstellung, die aus dem Rahmen der großen alljährlichen Kunstrevuen, wie sie auch hier sonst zu sehen waren, weit herausfällt. Die in den letzten rund fünfzehn Jahren im Bereich des

ehemaligen Großherzogtums aufgedeckten Wandmalereien sind hier in Kopien vereinigt, in Kopien allerdings oder richtiger Nachbildungen, die weit abliegen von dem, was gemeiniglich unter „Kopie“ verstanden wird.

Die hessische Denkmalpflege, die auch die wissenschaftliche und künstlerische Vorbereitung dieser Veranstaltung auf sich genommen hat, hat auf Grund der Erfahrungen bei der Aufdeckung und Wiederherstellung der alten Wandgemälde im Verein mit dem Maler Hermann Velte (früher Frankfurt, jetzt Niederramstadt bei Darmstadt) ein Verfahren der Aufnahme und Fixierung des Befunds herausgearbeitet, das zum erstenmal alle sogenannte künstlerische Freiheit, lies Willkür, diesen Dokumenten alter Kunst gegenüber in einem wohl nicht mehr zu überbietenden Maße ausschaltet und den Urkundcharakter des Denkmals unbedingt wahrt. Die Kopie im landläufigen Sinn gab ja immer mehr den Eindruck der Wandmalerei auf den betreffenden Kopisten wieder als den wirklichen, tatsächlichen Befund, gab das Denkmal viel zu sehr mittelbar, im Spiegelbild, gebrochen, aus dem Sehwinkel des Kopierenden heraus und war darum für die Wissenschaft wertlos. Ganz anders die hessischen Aufnahmen. Sie haben unbezweifelt dokumentarischen Wert, ja sie geben, befreit von allen störenden späteren Zutaten, Putzflecken usw. das Werk zuverlässiger und reiner, als der jetzige Zustand es vermag. Es sind Pausen, aber verwendet werden nur kleinste Stücke Pauspapier, die ständig und jederzeit eine Kontrolle am Original durch Aufheben des Papiers gestatten, was bei dem vielfach fragmentarischen Charakter der Zeichnung und der Verdunkelung des ursprünglichen Zustands durch Übermalungen verschiedenster Zeiten einmal, aber auch durch chemische Veränderung der Mauersubstanz und des Malgrundes unbedingtes Erfordernis einer wirklich buchstabengetreuen Wiedergabe ist.

Es ist selbstverständlich, daß die Aufnahmen den Zustand der Malerei fixieren, wie er sich nach Entfernung der deckenden, aber auch schützenden Tünche dem Auge darbot, also vor jeder Wiederherstellung und Ergänzung. Als am besten erhalten hat sich ja immer die Konturzeichnung erwiesen, sie ist wohl überall al fresco aufgetragen und ist so die innigste Verbindung mit dem Malgrund, dem frischen Verputz der Wand, eingegangen. Die Aufnahmen durch Velte geschehen mit solcher Genauigkeit und selbstlosen Hingabe an die Sache, daß vielfach die zwei Konturen des Konturstrichs mit dem Bleistift auf der Pause aufgetragen wurden. Der Aufnahme der Umrißzeichnung, die also rein mechanisch ist und so den denkbar höchsten Grad von Genauigkeit, von objektiver Wiedergabe erreicht, folgt dann die Ausmalung der Pause bzw. ihrer wieder ganz mechanischen Übertragung auf Papier, diese nun freihändig, was bei der Geübtheit der beschäftigten Kräfte (zu Velte trat später noch als Mitarbeiter der Maler O. Kienzle in Traisa bei Darmstadt), aber auch der relativ einfachen farbigen Haltung mittelalterlicher Wandmalereien, ihrer Verwendung fast ausschließlich starker, ungebrochener oder doch in großen Flächen aufgesetzter Farbtöne nicht allzu großen Bedenken unterliegen kann.

Die Aufnahmen befinden sich heute zum größten Teil im Besitz des Denkmalarchivs zu Darmstadt. Sie sind nicht das Ergebnis einer systematischen Untersuchungs- und Aufnahmearbeit, dazu haben schon in Friedenszeiten die Mittel gefehlt, sondern sie sind eigentlich nur eine Nebenfrucht der Denkmalpflege. Wo Wiederinstandsetzungsarbeiten in Kirchenräumen Freilegungen erforderten, wurden die angetroffenen Malereien aufgenommen, schon weil ihre Erhaltung eine gründliche Untersuchung zur Bedingung machte. Was jenes Verfahren aus Resten von Malerei, die dem Auge kaum mehr wahrnehmbar waren, herausgeholt hat, das muß auch auf den Kenner überraschend wirken. „Es waren reine Entdeckerfreuden für den Maler und den Denkmalpfleger, wenn Linien, die erst unverständlich waren, auf den von allem Schmutz und sonstigen Zufälligkeiten freien Pausen sich zu bestimmten Formen zusammenschlossen“ — man könnte das Verdienst dieser Aufnahmetätigkeit der hessischen Denkmalpflege nicht feiner und schärfer definieren, als es diese Worte des wissenschaftlichen Katalogs der Darmstädter Ausstellung tun.

Aus diesem hervorragendsten Charakteristikum der hessischen Wandbilderaufnahmen, dieser denkbar höchstgradigen Wahrung des Urkundcharakters der Denkmäler, resultiert ihre hohe kunstwissenschaftliche und kunsthistorische Bedeutung. Es ist ohne weiteres klar, daß die Veltescheu Nachbildungen für die Wissenschaft geradezu unersetzlich sind in den, allerdings verhältnismäßig seltenen Fällen, wo die Zerstörung durch Witterungs- und andere Einflüsse soweit fortgeschritten war, daß eine Erhaltung des noch Sichtbaren als vollkommen aussichtslos von vornherein gar nicht versucht werden konnte oder schließlich doch nicht gelungen ist. Viel häufiger mußte aber auch bei aller Sorge für die Erhaltung dieser Denkmale und trotz inneren Widerstrebens der Pfleger sich dazu verstehen, dem Drängen von Pfarrer und Gemeinde und den Erfordernissen des meist ja gottesdienstlichen

Gebrauchszwecks der Räume, in denen die Wandmalerei sich vorfand, stattzugeben und seine Einwilligung zu erteilen, Spuren, Überreste, die ohne Zusammenhang hier und da an den Wänden verteilt saßen, wieder unter der Tünche verschwinden und nur in Anlehnung an das mutmaßliche oder sichere Dekorationssystem des Mittelalters eine Neuausmalung der Räume vornehmen zu lassen. Ein Fall wie der von Hohenstadt bei Wimpfen dürfte ja vereinzelt sein: Dort war es gelungen, zwei figürliche Darstellungen, einen fragmentarischen Christus vor Pilatus und einen hl. Petrus aus der Zeit um 1400 von der Wand abzulösen — als einzige Möglichkeit, die Malereien zu erhalten! —, nach Darmstadt in das Landesmuseum zu überführen und dort auf eine Rabitzmauer aufzubringen; inzwischen sind sie aber doch zugrunde gegangen, und die Veltesche Aufnahme ist das einzige, was wir noch von ihnen haben. Ihr Verdienst dürfte auch dem Laien weiter sofort einleuchten in Fällen, wo mehrere Malschichten übereinandersaßen und man sich schweren Herzens, aber zwangsläufig darauf beschränken mußte, eine, die wertvollste, zu erhalten, und dazu verstehen, die andern eben zu opfern, Fällen wie in der Gruftkapelle der Erbacher Grafen in der Stadtkirche zu Michelstadt i. O., wo über einem Jüngsten Gericht in typischer Ausbildung aus der ersten Hälfte (zweitem Viertel?) des 15. Jahrhunderts, einem sehr anmutigen Sankt Jörg als Drachentöter und anderen Heiligen-Einzelfiguren aus gleicher Zeit eine zweite Schicht mit einer „Anno. Dni. 1506" bezeichneten Anna selbdritt usw. und eine dritte, oberste mit prächtig schwungvollem Rankenwerk aus der Zeit um 1600 saß.

Aber auch in den glücklicherweise überwiegenden Fällen, wo das Original erhalten geblieben ist, freilich, vom säkularen Standpunkt aus, auch einem sicheren Untergang geweiht, und wenn auch das mit aller Sorgfalt und Vorsicht „wiederhergestellte Original für den Kunstgelehrten keineswegs verdorben ist", liegt doch, wie schon der Katalog der Ausstellung in der Kunsthalle zu Darmstadt 1917 hervorhob, „der Hauptwert für ihn in der Aufnahme". Ein Überblicken der Gesamtkomposition wie eine eingehende Prüfung und wirklich sichere und tiefe Kenntnis der Einzelheiten lassen sich bei den ungeheuren, schon rein technischen, rein äußerlichen Schwierigkeiten vor dem Original nie so gewinnen, wie es diese Aufnahmen ermöglichen — wer je einmal auf halsbrecherischen Gerüsten und Leitern bei der Untersuchung und der Aufnahme einer solchen Bilderwand mitgewirkt und so „seinen Studien obgelegen" hat, wird das bestätigen können und müssen! — ganz abgesehen davon, daß die für eine kunstwissenschaftlich und kunsthistorisch bestimmte Sichtung und Vergleichung des gesamten Materials und für die von ihr ausgehende, sie voraussetzende, sichere stilistische und zeitliche Einreihung und Einordnung des einzelnen Denkmals unerläßlichen Vorbedingungen der Vollständigkeit des Materials und damit gegebenen Vergleichsmöglichkeiten doch hier nur gesetzt werden.

Es ist ein überraschend großer Reichtum an Wandmalereien, der in den letzten anderthalb Jahrzehnten in einem räumlich doch verhältnismäßig beschränkten Territorium zum Vorschein gekommen ist — das Denkmalarchiv besaß 1917 an Aufnahmen, die dazu lange nicht alles festhalten konnten, 300 Blatt, die inzwischen noch vermehrt worden sind, dazu kommen noch Aufnahmen im Besitz der Wormser Domfabrik und in Mainzer Besitz —, und das nicht allein rein zahlenmäßig, sondern durchaus auch an künstlerischen und kunsthistorischen Werten. Mit wenigen Worten auch nur einigermaßen hinreichend von diesem Besitz Hessens einen Begriff zu geben, muß unmöglich erscheinen. Wir finden große zusammenhängende Darstellungen und Erzählungen wie Einzelbilder, die einen besonders verehrten oder den Namensheiligen mit den Stiftern geben. Aus der Zeit gegen 1350 stammen drei große zyklische Bilderreihen. Die früheste wohl ist die von Rudolf Kautzsch in der Schneider-Festschrift ausführlich behandelte und auf 1330 bis 1340 datierte Herakliuslegende in Fraurombach, eine 1902 von Prof. Karl Bronner (Mainz) entdeckte, von Prof. G. Richter (Fulda) gedeutete umfangreiche, über drei Wände (jetzt lückenhaft) sich erstreckende Darstellung einer sagenhaften Umdichtung der Geschicke des historischen Kaisers Heraklius, die nicht ganz sicher mit einem Gedicht des wahrscheinlich oberhessischen Meisters Otte aus der Mitte des 13. Jahrhunderts in Verbindung steht. Geschichtliches, ein byzantinischer Novellenstoff und christliche Legende sind da zu einem etwas seltsamen, aber doch anmutigen mixtum compositum zusammengebraut. Erzählt wird diese Geschichte in Einzelbildern, drei Streifen übereinander, die ganz flächig, ohne jede Tiefe die Protagonisten in ruhigem, groß gesehenem Umriß, aber ausdruckvollster, fast etwas schematischer, ja geradezu symbolisch anmutender Gebärdensprache klar voneinander geschieden nebeneinander stellt. Die Reihenfolge dieser Bilder hält sich nicht sklavisch an den Fortgang der Geschichte, sondern ist von großen, kompositorischen Gesichtspunkten geleitet. Ilbenstadt, die ehemalige Prämonstratenserklosterkirche,

gibt in zwei Zonen je eine „kontinuierende" Darstellung, die verschiedenen Szenen sind in einem „Raum" zusammengezogen; die Marter der Zehntausend am Berge Ararat (unten) macht aus dem Dornengeflecht und den Leibern der darin Gemarterten ein gegenüber dem Vorwurf fast seltsam anmutendes dekoratives Spiel von Linien und Flächen. Heraldische Beigaben gestatten die Datierung „um 1350". Schloß Hirschhorn (nach 1350) löst die Passionserzählung wieder in einzelne Szenen auf, streng flächenhaft, und bemerkenswert durch die Sorgfalt und das Geschick des kompositionellen Aufbaus und der Anpassung an die Gegebenheiten der Architektur des Raumes, vermutlich der ehemaligen Burgkapelle. Nur einmal erhebt sich die spätere Zeit nach 1500 wieder zu einem solchen Zyklus: die fensterlose Langwand des Refektoriums im Hirschhorner Karmeliterkloster reiht über einem Teppichmuster sechs Szenen aus der Geschichte des Propheten Elias in bewegter und figurenreicher Darstellung aneinander (1. Viertel 16. Jahrhunderts).

Besonders dankenswert erscheint die Feststellung des (sehr bedrohten) Bestandes bei den Resten von Wandmalerei in der Einhartsbasilika zu Steinbach i. O., sie sind wohl die ältesten erhaltenen Denkmale dieser Art in Hessen, ein Konsolenfries und Reste von Gewandfiguren gehen mit Burgfelden (um 1060) zusammen, sind vielleicht etwas später anzusetzen, sicher aber noch 11. Jahrhundert. Das 13. Jahrhundert vertreten die Tympanonmalerei des Wormser Nordportals (Anf.), ferner in Worms ein Fries von sieben Brustbildern Christi und Heiliger unter früher Arkatur — noch deutlich von Byzanz beeinflußt — und eine Verkündigung, nach dem Vorherrschen des Rot in der Farbwahl, dem Gewandstil und der überschlanken Proportionierung der Jahrhundertmitte zuzuschreiben. Für das 14. Jahrhundert hat sich dann aus der stilkritischen Bestimmung des Erhaltenen für den Dom in Worms eine umfangreichere malerische Tätigkeit ergeben: von der Mitte des Jahrhunderts ab bis in den Anfang des 15. Jahrhunderts hinein bedecken sich Schiffswände und Pfeiler, an den Stirnseiten wie in den Laibungen, mit zahlreichen Darstellungen: mehrfach Maria mit Heiligen, ein Marientod, Weltenrichter, einzelne Heilige; ein ikonographischer Zusammenhang ist, heute wenigstens, nicht mehr ersichtlich. Früher noch entsteht der riesige Christophorus am Triumphbogenpfeiler mit dem bärtigen Christus auf der Schulter. Der Ausgang des Jahrhunderts bringt in Wimpfen die Madonna der Stadtkirche, in prächtigem trecentesken Gehäuse vor warmem, tiefem Rot mit goldenen Sternen, und in der Stiftskirche im Tal eine Anbetung der Könige, in der Karmeliterkirche in Mainz eine Katharinenlegende, von der fünf Bilder in der überraschend frischen, mit fulminant treffsicherem Pinsel hingesetzten Vorzeichnung erhalten. Gegen 1400 entsteht in der Wallfahrtskirche St. Johann (Kr. Bingen) die große Wand mit der Verehrung Mariä und des hl. Johannes (?) in zweistöckiger großartiger Architektur, deren von aller Zweckhaftigkeit freie Form an die Rahmung der Wimpfener Madonna erinnert, 1430 und 1450 die Ausmalung der einander benachbarten oberhessischen Chortürme in Ostheim und Hungen, die mit glänzender Überlegung und einem dekorativen Geschmack erster Ordnung figürliche Darstellungen in ein ornamentales Gesamtsystem nicht nur äußerlich einbezieht. Dem 15. Jahrhundert entstammen in Wimpfen die Passionszenen des Kreuzgangs der Ritterstiftskirche im Tal und neben Einzeldarstellungen die ganz köstlich erzählte Genesis der Cornelienkirche, im Mainzer Karmeliterkloster ein Marientod und wiederum eine Katharinenlegende, die über der älteren sitzt, von 1420—30 etwa, und etwas später vier größere Wandbilder im Kreuzgang (?). Die Zeit um 1500 bringt dann in Alsfeld die eigenartig, aber glücklich angebrachte, nämlich auf die Zwickel eines großen Spitzbogens verteilte Verkündigung der Walpurgiskirche, in der Büdinger Remigiuskirche eine großfigurige Kreuzabnahme, in Laubach wieder einmal eine ganze, einheitlich behandelte Wand: dekoratives, schön gezeichnetes Rankenwerk umgibt einen von St. Anna selbdritt und zwei Engeln begleiteten Rosenkranz mit der Pietà unter dem Kreuze darin. Die prächtigen, farbig sehr fein abgestimmten Engel der Gewölbekappen in Schornesheim (Kr. Oppenheim) vom Ausgang des 17. Jahrhunderts zeigen dann, weltanschaulich wie künstlerisch, eine andere Welt.

Das Verdienst, diese Aufnahmen veranlaßt zu haben, gebührt den Denkmalpflegern Geh. Baurat Walbe und Prof. Meißner in Darmstadt. Der knapp, aber zuverlässig orientierende, mit 17 Abbildungen versehene Katalog der Ausstellung verdankt ihren Angaben naturgemäß das meiste. Prof. Dr. Rudolf Kautzsch, der Frankfurter Ordinarius für Kunstgeschichte, hat seinerzeit während seines Wirkens in Darmstadt das Denkmalarchiv begründet und 1904 die Aufnahmen mit Fraurombach inauguriert; sein Rat kam auch der Datierung der Denkmale zustatten. Referent durfte an der Abfassung des Katalogs mitwirken.

Victor Würth.

Münchner Sommer-Ausstellungen

Neue Sezession | Munch (Caspari) | Archipenko (Goltz) | Elsas (Thannhauser).

Auf die Frage: Welchen Gesamteindruck hinterläßt ein Besuch der Gemäldeausstellung der Neuen Sezession? wäre ich eigentlich geneigt zu antworten: Gar keinen. Was da an gerahmter Leinwand bunt die Wände entlang sich hinzieht, gehört der Hauptsache nach zu jenen anno 1921 schon etwas gleichgültig gewordenen Jahrespensa mehr oder minder bekannter und begabter Maler sog. expressionistischer Richtung. Entwicklungen, die wir seit einer Reihe von Jahren mit größerer oder geringerer Anteilnahme verfolgt haben, umkreisen beharrlich ihre schon erreichten Ziele. Solche „Entwicklungsrundfahrten" können ja ganz erfreulich sein; sie sind es z. B. im Falle Karl Caspar und Maria Caspar Filser. Bei Schinnerer will uns schon Langweile beschleichen. Heß, Seewald, Unold, Püttner und Coester sagen auch diesmal nichts Neues, aber sie variieren das Gewohnte auf vertiefende und klärende Weise.

Teutsch bekennt sich zur plastisch-malerischen, objektgetreuen Darstellung gewisser jüngerer Künstler. Die Bilder von Davringhausen, Schrimpf, Parzinger und Mense sind uns schon auf Goltz-Ausstellungen begegnet. Bei Davringhausen wäre anzumerken, daß sein Schaffen den im „Ölberg" erreichten Höhepunkt bis jetzt noch nicht übertroffen hat. Eberz hat in Italien — was das Formale betrifft — eine glückliche Wendung auf das cézannistische Vorbild genommen; er scheint die dekorative Flächenkoloristik endgültig zugunsten einer reich abgestuften „peinture" aufgegeben zu haben.

So ziemlich das Gegenteil von der durchgebildeten Malerei Eberz erreicht Beckmann in seinen karikaturalen Bildern, die eigentlich graphische Angelegenheiten sind.

Die reinsten und stärksten Eindrücke verdanken wir diesmal Edwin Scharff und Paul Klee. Scharffs Heinrich Mann-Kopf möchte ich schlechtweg als die beste Porträtbüste der neuen deutschen Plastik ansprechen. Und wie beglückt die künstlerische Reife des Reliefs mit den Pferden!

Unter den zahlreichen aquarellierten Zeichnungen Klees entdeckt man auch diesmal Dinge, deren Reiz einen für Qualität begabten Betrachter mit tiefsten und lautersten Entzücken erfüllen müssen. Die Perspektive wird ja jetzt allenthalben neu entdeckt (wir haben bei einem früheren Anlaß schon darauf hingewiesen); Klee erlebt sie als die feinste Essenz der Raumstruktur, als das zarteste, spirituellste Geheimnis der Dreidimensionalität, als das köstliche Spinnwebennetz, in das die Dinge gebettet sind. Ach, daß es noch immer so wenige sind, die sich an der zarten Blüte Kleescher Kunst von Herzen erfreuen können!

Bei Caspari können wir uns überzeugen, daß E. Munch endgültig jede literarische Neigung in sich unterdrückt hat und eine fast impressionistische Nur-Malerei von rustikaler Gesundheit pflegt.

Lehmbruck (dessen Werke noch immer den Ehrensaal der Neuen Sezession füllen) gebührte das wichtigste Kapitel in einer Geschichte der neuen deutschen Plastik, aber über Alexander Archipenko (von dessen Gesamtwerk Goltz einen instruktiven Ausschnitt zeigt) würde der Hauptabschnitt einer Darstellung der neuen europäischen Plastik zu handeln haben. Sein entwicklungsgeschichtlicher Rang kommt dem Auguste Rodins nahe. (Damit ist nichts über die künstlerische Qualität ausgesagt; diese ist bei Scharff vielleicht, bei Maillol sicher höher.) Archipenko hat in seinen verschiedenen Entwicklungsstadien fast alle wichtigen Probleme einer progressiven, mit dem traditionellen Konservativismus aufräumenden Bildhauergesinnung zur Diskussion gestellt. Ich glaube, daß sich Oswald Herzogs und Rudolf Bellings Schaffen von jener durch den „Roten Tanz" charakterisierten Phase Archipenkos herleiten läßt. Plastische Bildungen wie der „Weibliche Akt" aus der Sammlung Bienert haben seinerzeit auf Scharff einen bestimmenden Einfluß ausgeübt. Die mechanistische Skulptur Archipenkos, von französischen Anregungen genährt, hat der jüngsten Plastikergeneration Frankreichs neue Wege gewiesen. Seine jüngste „klassizistische" Wendung, eine Parallele zum französischen „Ingreismus", führt ihn zu den Bestrebungen eines Maillol, eines Haller und anderer neoklassizistischer Plastiker zurück, nur mit dem Unterschiede, daß Archipenko sein museales Formenideal eher bei Michelangelo als bei den Griechen des 5. Jahrhunderts gefunden zu haben scheint.

Bei Thannhauser tritt ein junger Stuttgarter, Paul Elsas, zum erstenmal (wie ich glaube) an die Öffentlichkeit. Er scheint mit bedachtsamer Zurückhaltung die 17 Bilder seiner Ausstellung ausgewählt zu haben. So fehlt Halbfertiges, Problematisches und man gewinnt den Eindruck sicherer Reife. Die Bilder sind fast monochrom, ganz auf die Abwandlung grauer und brauner Töne gestimmt. In den religiösen Szenen wird mit Erfolg eine barocke Supranaturalistik angestrebt. Vor Leistungen wie dem „Kinderbildnis" und der „Verkündigung" hält man überrascht inne.

Leopold Zahn.

16. Ausstellung des deutschen Künstlerbundes in Hamburg

Zum erstenmal konnte der „Künstlerbund", einer Einladung des „Kunstvereins" folgend, in Hamburg Gemälde und Plastik ausstellen. Da es in Hamburg beschämenderweise an einem großen Ausstellungsgebäude fehlt, wurden die Obersäle der alten Kunsthalle zu diesem Zwecke eingeräumt. Prinzipiell ist das Vorgehen zu begrüßen. Die Kunsthalle muß im Dienst der Kunst der Lebenden stehen.

Eine andere Frage aber drängt sich in dieser Ausstellung auf. Gibt sie wirklich einen Querschnitt durch das Schaffen des letzten Jahres? Die Frage muß verneint werden, und damit hat die Ausstellung viel von ihrer Bedeutung eingebüßt. Die Künstlerbund-Ausstellung wird in Künstlerkreisen nicht mehr ernst genommen, die besten Namen fehlen, andere sind durch Werke vertreten, die um ein Jahrzehnt und länger zurückliegen. Fast 400 Bildwerke, darunter über 40 Plastiken verteilen sich auf 225 Aussteller. Der Zahl nach, aber auch nur der Zahl nach, überwiegen die Hamburger: 50 ausstellende Hamburger. Unter ihnen fallen besonders auf Erich Hartmann mit einer schwermütigen Frauengestalt in Lilagrün, der Bildhauer Karl Opfermann und Emil Maetzel mit einem feinempfundenen Aquarell. Diese drei Namen haben auch von den Hamburger Sezessionsausstellungen her einen guten Klang.

Von der älteren Generation sind Kalckreuth, Liebermann und Slevogt mit älteren Arbeiten aus Privatbesitz vertreten. Corinths „Schlachterei" und besonders seine „Schweine" sind von ungewöhnlicher toniger Schönheit. In Stals Steinbruchbildern stehen Farbe und Ton ganz im Dienst der Bewegung.

Nolde, Schmidt-Rottluff, Kokoschka, Feininger, Rohlfs, Lazar Segall, Felixmüller, Drexel und viele viele andere fehlen. Otto Mueller ist nur mit einem älteren Bild, „Akte im Freien", vertreten. In seinem gedämpften, auf silbriges Grau und Weiß abgestellten Farbenklang hat es eine freskenhafte Schönheit. Auch von Kirchner sind zwei ältere Bilder, „Zwei Frauen" und „Weibliche Akte", ausgestellt. Etwas leer und nur auf dekorative Werte ausgehend, vermitteln sie keine genügende Vorstellung von Kirchners Bedeutung. Ganz anders Heckel. Auch hier drei ältere Bilder: eine lockere Flußlandschaft mit tiefem Blau, um 1908, zeigt Heckel um seine Form ringend, auf der Wende zwischen Impressionismus und Expressionismus. Seine „Lautenspielerin" von 1913 ist wohl das bedeutendste Bild der Ausstellung. Schwere, fast metallisch wirkende Farben verdichten sich zu klingendem Schwarz. Aus letzten Tiefen singt es von Leid, Versunkenheit, Weltabkehr. — Pechsteins Bilder, ganz Kinder des Diesseits, haben eine sehr viel leichtere, jasagende Note. Nauens „Ährenleserinnen" und sein „Barmherziger Samariter" versuchen vergebens ihre innere Leere hinter einer pathetischen Geste zu verbergen. Karl Hofer, eine Proteusnatur, überrascht durch seine abermalige Wandlung in den „Ringerinnen", den „Masken", dem „Abschied". Er gehört zu jenen, die ohne inneren Zwang glauben, jede Mode mitmachen zu müssen und aus Angst, den Anschluß zu verpassen, nie zu sich kommen. Gleichmann stellt ein seltsam zerwühltes, tiefschürfendes „Menschenpaar am Tisch" aus. Bei Burchartz, der einst verwandte Wege gegangen ist, hat sich der große Sturm bereits gelegt. Allzu früh strebt er nach abgewogener Form und Klassik und entpuppt sich als eine ins 20. Jahrhundert versprengte Nazarenerbegabung.

Unter den französisch orientierten Künstlern, die ihren Ausgang von Cézanne und Matisse genommen haben, sind Moll, Purrmann und Rudolf Levy mit Stilleben und Landschaften zu nennen. Diesem Kreis, der einst seinen Mittelpunkt im Café du Dôme zu Paris hatte, gehört auch Pascin an, und von den Hamburgern Ahlers-Hestermann und Fritz Friedrichs. Curt Herrmann und Ivo Hauptmann bekunden ihre Abhängigkeit von Neoimpressionismus in gelben Segeln, Strandkörben und Blumenbildern. Klee stellt bezaubernde Köstlichkeiten aus; eine „Landschaft mit gelbem Kirchturm", ein „Schulhaus", ein „Fensterausblick", Bilder von traumhafter Unwirklichkeit, im Nichts verschwebend. Unter den jungen Dresdnern fällt Böckstiegel auf, mit breitem Pinsel hingesetzt platzen gelbrote Gestalten aufeinander. Einen preziöseren Ton hat Mitschke-Collande.

Der Künstlerbund läßt seinem Programm getreu alle Begabungen zu Worte kommen. Alte und neue Richtung, „gegenständliche" und „gegenstandslose" Kunst stehen nebeneinander; Ludwig von Hofmann, Hettner, Albert Bloch, Davringhausen, Arthur Degner, Brockhusen, Orlik, Pankok, Felix Mesech, Melzer, Mense, Röhricht, Rösler, Feldbauer, Hettner, Hans Braß, Caesar Klein, Hans Spiegel und viele andere. Durch Hängung wurde versucht, Zusammengehöriges nebeneinander zu bringen.

Unter den Bildhauern sind von Gaul, Albiker, Kolbe bis zu Renée Sintenis, Milly Steger, Oswald Herzog lauter bekannte Namen und vielfach auch bereits bekannte Werke. Schlank und schön im Aufbau ist Ernesto de Fioris „Stehender Jüngling".

Man verläßt die Ausstellung mit der bangen Frage: Wo sind die Träger der Zukunft? Und beruhigt sich mit der Feststellung, daß sie nur hier, nicht aber an sich fehlen. Noch haben die Künstler, die sich einst zur „Brücke" zusammengeschlossen und eine Stilwende geschaffen haben, ihr letztes Wort nicht gesprochen. Noch dürfen wir von ihnen, die die Vierzig noch nicht erreicht haben, Größtes erwarten und schon steht eine neue Generation hinter ihnen. Genannt sei als große Hoffnung Franz Radziwill. Seine beiden ausgestellten Bilder lassen seine Bedeutung allerdings nur ahnen, er hat schon viel Größeres geschaffen. Man wird sich diesen Namen zu merken haben.

Rosa Schapire.

Berliner Ausstellungen

Der Kunstsommer hält in diesem Jahre besonders lange an. Die außergewöhnliche Hitze hat eine Lethargie über die Großstadt gebracht, wie sie in solchem Maße in früheren Jahren nicht zu spüren war. Halb Berlin ist noch verreist; wen nicht dringende Pflichten zurückrufen, bleibt so lange wie möglich auf dem Lande.

Der „Sturm" hat den Reigen der Herbstausstellungen eröffnet. In seiner hundertsten Ausstellung gibt er einen Überblick über einen Teil seines zehnjährigen Schaffens, indem er all die Namen vorführt, die durch ihn an Klang gewonnen haben. 115 Werke von 60 Künstlern, zum Teil der Sammlung Walden entnommen, geben mancherlei zu denken über den Weg, den der Expressionismus bisher zurückgelegt hat. Allerdings sind die einzelnen Künstler nicht stark vertreten, daß diese Ausstellung ein Werturteil über sie zuließe; sie sind nur da, um ihre Zugehörigkeit zu dokumentieren. Nur Archipenko, Chagall, Franz Marc und William Wauer treten mit fünf Werken ihrer Kunst auf; sonst sind es fast nur 1—2 Werke, die sich zu der bunten Reihe vereinen. Den mit zwölf Abbildungen geschmückten Katalog hat Rudolf Blümner mit einer erklärenden Einleitung über die Bestrebungen des Sturm versehen.

Am 1. September wurde das Schloßmuseum, das die Sammlungen des bisherigen Kunstgewerbemuseums mit den zum Schloß gehörigen Kunstwerken, namentlich den Gobelins, Möbeln und Skulpturen vereint, eröffnet. Unter weitgehender Wahrung des historischen Charakters der ungeheueren Flucht von Prunkgemächern war Geheimrat Falke bemüht, eine Mustersammlung des reichen Kunstgewerbemuseums so zur Aufstellung zu bringen, daß der Gesamteindruck ein möglichst einheitlicher ist. Der erste Rundgang durch die 70 in drei Stockwerken verteilten Säle war so ermüdend, daß heute nur diese kurze Notiz, an die sich später noch prinzipielle Erörterungen anschließen werden, genügen möge. Eine Sehenswürdigkeit mehr in Berlin, aber kein neues Museum!

Ein Museum hingegen findet der Besucher des mit erlesenem Geschmack eingerichteten Hauses von Flatow und Priemer in der Viktoriastraße. Hervorragende alte Möbel, Schränke, Truhen, Tische, Betten, ganze Zimmereinrichtungen aus alten Patrizierhäusern und Schlössern, einige vorzügliche Gobelins und andere Requisiten vergangener Pracht vereinen sich hier mit den Erzeugnissen aus den eigenen Werkstätten der Firma, die an Feinheit der Arbeit und künstlerischer Durchbildung sich getrost neben den Prunkstücken früherer Zeiten sehen lassen können. Es ist interessant, zu beobachten und zeugt von dem bildnerischen Geschick der Leiter des Hauses, wie manchmal ein einziges altes Möbelstück die Anregung zur Gestaltung einer ganzen Zimmereinrichtung gibt.

K. S.

Frankfurter Kunstmesse Herbst 1921

Die Frankfurter Kunstmesse wird in diesem Herbst vom 18. September bis zum 9. Oktober dauern. Sie unterscheidet sich von ihren Vorgängerinnen dadurch, daß die sämtlichen unteren Räume des Römers dem Kunsthandel in einer nach Ständen geordneten Ausstellung überlassen sind, während in den oberen Räumen, im Kaiser- und Kurfürstensaal, eine Ausstellung mittelalterlicher Kunst geboten wird. Durch die neue Einrichtung wird dem Kunsthandel Gelegenheit geboten, direkt mit den zahlreichen Meßgästen in kaufmännische Verbindung zu treten und besonders neue Beziehungen anzuknüpfen, die vor allem in Zeiten finanzieller Umschichtung erwünscht sind.

Die Ausstellung in den oberen Räumen wird allein nach künstlerischen und wissenschaftlichen Gesichtspunkten aufgebaut. Sie umfaßt in der Hauptsache die bisher noch niemals gezeigten farbigen Originalkopien nach mittelalterlichen Wandgemälden aus den deutschen Denkmäler-Archiven. Deutsche primitive Bildteppiche, Paramente, illuminierte Codices und Tafelgemälde werden das Bild abrunden. Auch Plastiken und Kunstgewerbe werden vertreten sein. So ist zu erwarten, daß die neue Veranstaltung die gleiche Anziehungskraft auf viele Tausende von Besuchern wie ihre Vorgängerinnen ausüben wird.

Hodler-Ausstellung in Bern

Am 20. August wurde jene größte und imposanteste Ausstellung von Werken des verstorbenen Künstlers eröffnet, deren Zustandekommen in der Hauptsache das Verdienst des Museums-

konservators Dr. v. Mandach ist, der auch den prächtigen Katalog verfaßt hat. Von dem Umfang der Ausstellung gibt die Tatsache Kenntnis, daß nicht nur sämtliche Räume des Kunstmuseums, sondern auch der Kunsthalle am Helvetiaplatz mit den Werken des Meisters gefüllt sind. Den Gesamteindruck der Ausstellung faßt die N. Zür. Ztg. in folgenden Worten zusammen: „Die Ausstellung, ein Drittel reicher als die Zürcherische, macht einen gewaltigen Eindruck. Im Kunstmuseum stellt sich ein gewisses Gefühl der Überfülle ein; in der Kunsthalle am Helvetiaplatz, wo die ‚Unanimité' des Züricher Kunsthauses hängt und eine Reihe Werke aus der letzten Zeit des Malers, sowie eine reiche Anzahl von Zeichnungen und Entwürfen wichtigster Art, konnte man lockerer hängen, so daß der Gesamtaspekt ein wohligerer ist. Die ungeheure Vitalität von Hodlers Kunst, der Ernst und die Größe seines künstlerischen Wollens und Vollbringens wirken auch in dieser Berner Ausstellung, die von den ersten Anfängen bis zum Tode den Künstler zur Geltung bringt, mit unvergleichlicher Wucht und Größe."

Eine Baseler Ausstellung deutscher Expressionisten

Auf Veranlassung des Baseler Kunstvereins hat sich die Leitung der Berliner Nationalgalerie bzw. des Kronprinzenpalais der verdienstvollen Mühe unterzogen und für Basel eine Ausstellung der jüngeren deutschen Malergeneration zusammengestellt, die nur erstklassige Dinge vereinigt. Die Veranstaltung war dieser Tage im Kronprinzenpalais zu sehen und hat den ungeteilten Beifall aller derjenigen gefunden, denen es um das Wesen der modernen Kunst ernst ist. Vertreten sind bei dieser nicht so sehr durch die Anzahl als durch die Qualität hervorragenden Veranstaltung: Campendonk, Feininger, Heckel, Kirchner, Klee, Kokoschka, Marc, Paula Modersohn, Otto Müller, Nauen, Nolde, Pechstein, Rohlfs, Schmidt-Rottluff. Dr. L. Thormaehlen hat sich besonders um die Organisation dieser Kunstschau verdient gemacht, die hoffentlich bei den Baseler Kunstfreunden ihren Eindruck nicht verfehlen wird. n.

Hagen i. W.

Das Folkwang-Museum zeigte in seiner letzten Sonderausstellung (Juli-August) bedeutsame Werke aus Hagener Privatbesitz. Man sah qualitätsvolle Arbeiten unserer Jüngsten: Campendonk — er wird ja von nun ab in allernächster Nähe Hagens, in Essen, wirken —, Heckel (Triptychon farbiger Holzschnitte, drei Ostender Blätter), Feininger, Segall, Nauen, Vlaminck, Drexel u. a. m. Von letzterem erwähnenswert die groteske Porträtphantasie über den derzeitigen Leiter des Museums. Der mit dem Hagener Museum eng verwachsene Christian Rohlfs war mit einigen wesentlichen Sachen gut vertreten. Auch der junge Nagel, ein gebürtiger Hagener, konnte bedeutsame Proben seines Talentes zeigen. Die in Weimar lebende Baltin Harriet von Rathlef-Keilmann hatte einige tüchtige Zeichnungen beigesteuert. Innerhalb des Kunstgewerbes erweckten Arbeiten von Moser, van de Velde, Thorn-Prikker sowie von dem Münchner Haggenmacher hohes Interesse.

Alles in allem zeigte die Ausstellung, daß die Saat, die der verewigte Karl Ernst Osthaus und seine tatkräftigen kunstpädagogischen Helfer ausgestreut, auf fruchtbaren Boden gefallen ist. Die Ausstellung bewies, daß in der aller ästhetischen Gebarung sonst so abholden Stadt mehr fortschrittliche Sammlertemperamente am Werke sind, als gemeinhin zu erwarten stand. H.

Hannover

Nach längerer Pause hat die Kestner-Gesellschaft soeben ihre Pforten wieder geöffnet, indem sie ihren Mitgliedern außer einer Sonderkollektion von Werken des Dresdner Felixmüller eine umfangreiche und vorzüglich zusammengefaßte Ausstellung moderner deutscher Aquarelle, bei der alle führenden Künstler charakteristisch vertreten sind, darbietet. Das neue, im Oktober beginnende Vereinsjahr wird sodann durch eine Ausstellung ostasiatischer Kunst eingeleitet werden, deren Vorbereitung in den Händen von Paul Erich Küppers und des bekannten Chinasammlers Baron G. v. Puttkammer liegt. Zu dieser Ausstellung, die im Kunstleben Hannovers und darüber hinaus ein Ereignis allererstenRanges zu werden verspricht, haben öffentliche und private Sammlungen ihre Beteiligung zugesagt. — Die schöne Galerie v. Garvens, die keine Sommerpause gemacht hat, bringt in ihrer Septemberschau das viel umstrittene Werk Archipenkos, das vordem in ähnlicher Form bei Goltz in München zu sehen war und auch an dieser Stelle mehrfach gewürdigt werden konnte.

Wiesbaden

Im Nassauischen Kunstverein — Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst — ist Jawlensky zu sehen, hier schon durch eine frühere, stark auf das Problematische gestellte Ausstellung bekannt, diesmal in kleinerer, aber abwechslungsreicherer Auswahl, in der alle Funken seines slawischen Temperaments springen. Oeliden zeigt als Maler Farbenkultur und eine wohltuend berührende Ernsthaftigkeit der Ma-

terie gegenüber, in ſeinen Zeichnungen ſchönen Rhythmus. Starken Eindruck vermittelt ein männliches Bildnis von Kokoſchka, in ſeiner faſt dämoniſchen Innerlichkeit von erlebnishafter Wirkung.

In der graphiſchen Leihausſtellung der Sammlung Kirchhoff werden zur Zeit Radierungen von Corinth und Slevogt gezeigt, gute Blätter, beſonders Slevogt in hervorragend ſchöner Auswahl. ch.

Zürich

Das Züricher Kunſthaus bereitet unter Leitung ſeines bewährten Konſervators Dr. Wartmann für den Herbſt eine ſehr intereſſante und programmatiſch ſcharf umriſſene Ausſtellung alter deutſcher und ſchweizeriſcher Kunſt vor, die ſpeziell den Kreis des Konrad Witz, daran anſchließend Burgund und das Gebiet des Oberrheins behandeln wird. Dem Ausſtellungskomitee gehören hervorragende Fachgelehrte an. Auch deutſche Sammlungen haben bereitwilligſt einige ihrer wertvollen Schätze für den genannten Zweck zugeſagt. Die Ausſtellung ſelbſt, über die an dieſer Stelle ſpäter noch eingehend geſprochen werden ſoll, wird ein Ereignis auf dem Gebiete der älteren Kunſtgeſchichte ſein und hoffentlich trotz der traurigen Valutaverhältniſſe auch von deutſchen Kunſtfreunden und Gelehrten eifrigſt ſtudiert werden.

Von Künſtlern und Gelehrten

Prof. Dr. A. E. Brinckmann, Ordinarius der Kunſtgeſchichte an der Univerſität Roſtock, der kürzlich einen Ruf an die Kölner Univerſität erhielt, hat inzwiſchen die Berufung angenommen und wird demnächſt ſeine neue Lehrtätigkeit aufnehmen. Von den letzten Werken dieſes Gelehrten haben namentlich „Die Baukunſt des 17. und 18. Jahrhunderts in den romaniſchen Ländern“ und das grundlegende Buch über die Barockſkulptur ungeteilte Anerkennung gefunden. Auch die in dieſem Jahr erſchienene „Deutſche Stadtbaukunſt in der Vergangenheit“ verdient beſonders erwähnt zu werden. — Der Münchner Kunſthiſtoriker Dr. Hans Karlinger, Privatdozent an der Techniſchen Hochſchule in München, der kürzlich einen an ihn ergangenen Ruf, die Leitung der Denkmalspflege in Württemberg zu übernehmen, abgelehnt hat, iſt zum außerordentlichen Profeſſor ernannt worden und hat gleichzeitig einen Lehrauftrag über bayriſche Kunſtgeſchichte und allgemeine Volkskunde an der Münchner Hochſchule erhalten. — In Leipzig hat ſich Dr. phil. Suter aus Zofingen an der Univerſität für Kunſtgeſchichte habilitiert. — Frl. Gertrud Kleinhempel, die bekannte deutſche Kunſtgewerblerin, die die Textilklaſſe an der Bielefelder Handwerker- und Kunſtgewerbeſchule leitet, hat den Titel Profeſſor erhalten. — Ähnlich auch Wilhelm Poetter, Lehrer an der Städtiſchen Kunſt- und Handwerkerſchule in Eſſen. — Prof. Peter Behrens iſt zum Ehrenmitglied der Wiener Akademie der bildenden Künſte ernannt worden. — Der Kunſtmaler und Architekt Hans Eduard v. Berlepſch-Valendas iſt kürzlich, 72jährig, auf ſeinem Landſitz in Planegg bei München geſtorben. Er war gebürtiger Schweizer und urſprünglich Schüler Sempers in Zürich, kam aber ſpäter nach München, wo er ſich unter Diez und Lindenſchmitt der Malerei zuwandte. Bekannt geworden iſt ſein Name vor allem als Vorkämpfer für die neue Bewegung im Kunſtgewerbe, die in ihm einen eifrigen Wortführer beſaß. Auch zu den Fragen der Kunſt und der Kunſterziehung hat er des öfteren die Feder ergriffen. — Dr. Otto Höver iſt ſeit Mitte Auguſt als Aſſiſtent von Dr. Karl With am Folkwang-Muſeum in Hagen tätig. Höver iſt ein Schüler Wölfflins und Frankls und hat in München mit einer größeren architekturgeſchichtlichen Arbeit promoviert.

* * *

Der Consiglio superiore di antichità e belle arti in Rom iſt nach Durchführung der Neuernennungen folgendermaßen zuſammengeſetzt: 1. Sektion (alte Kunſt): Lucio Mariani, Senator Giovanni Nariotti Orazio Marucchi, Ettore Pais, Roberto Paribeni, Vittorio Spinazzola, Piero Sticotti. 2. Sektion (Mittelalter und moderne Kunſt); Luca Beltrami, Adolfo Coppeda, Gino Fogolari, Manfredo Manfredi, Ettore Modigliani, Ugo Ojetti, Lodowico Pogliaghi. 3. Sektion (gegenwärtige Kunſt): Giovanni Beltrami, Pietro Canonica, Paolo Michetti, Plinio Nomellini. L. P.

Bücherſammelweſen

Bibliophile Chronik

Zu den merkwürdigſten Erſcheinungen unſeres Wirtſchaftslebens gehört das Aufblühen neuer Verlage, ihr Emporgang aus den erſchütterten Verhältniſſen der Gegenwart. Mit ſteigendem Intereſſe wird der Bücherfreund die Entwicklung des Verlages Hans Heinrich Tillgner in Potsdam verfolgen können, weil der Inhalt der Werke feſſelt und dieſe typographiſch Beachtung beanſpruchen.

Zwei Novellen von Sophie Hoechſtetter und Hans v. Hülſen, unter dem Titel „Eos und Hesperos“ vereinigt, ſind Ausdruck eines viſionären

Erlebens mit dem ſchmerzensreichen Schickſal des Grafen Platen, ein im Spiegel erſchautes, mächtig umriſſenes Bild ſeiner pſychiſchen Eigenart. In hervorragender Art auf beſtem Qualitätspapier bei Otto v. Holten in 500 Exemplaren unter Anordnung von Markus Behmer gedruckt, von dem auch die beiden ſepiabraunen Initialen herrühren und das Platenſignet auf den Vorderdecken des ſchlichten, aber würdigen Pappbandes. Der Verlag bezeichnet den Druck, der durch den Buchhandel zu beziehen iſt, fälſchlich oder irrtümlich als Privatdruck, wogegen die Buchbeſchreibung entſchieden Stellung nehmen muß; gemeint iſt wahrſcheinlich, daß das Werk für Liebhaber beſtimmt iſt.

In Alfred v. Liebers „Orphiſche Küſte“ iſt eine neue lyriſche Dichterkraft eines zum perſönlichen Bewußtſein erwachten modernen Menſchen erſtanden. Die auf holländiſchem Bütten hergeſtellte Vorzugsausgabe enthält eine Originallithographie von Erich Godal, deren Linien aber weder Gedanken noch Gefühle des Dichters nachzeichnen und ganz ſelbſtändig neben den Text treten. Das ruft einen vagen Eindruck hervor. Der ſchöne Satz ſtammt aus der Druckerei für Bibliophile in Berlin.

Erich Wentſchers „Der Ritter und ſein Hund“, eine im Geiſte der Gotik gehaltene Legende, iſt buchkünſtleriſch die einheitlichſte Veröffentlichung des Verlages, in welcher dem Stoff die entſprechende Form gegeben iſt. Das Buch wurde in der Fuſt-Schöffer-Fraktur bei Otto v. Holten auf Bütten gedruckt, die Einbandzeichnung ſtammt von H. M. Avenarius, das Satzbild erſcheint in lebendiger Geſchloſſenheit.

„Die Träume von Siena“ von Albert H. Rauſch ſind von hoher künſtleriſcher Kultur. Seine Schilderungen und Vorgänge tragen ein Gefühl von der Beſonderheit erotiſcher Neigungen und ſind aus dieſem Empfinden gefaßt. An guten Vorbildern geſchult, breitet der Dichter die Pracht einer erleſenen Sprache über ſeine Erzählung. Die Freude am Koſtbaren und an prunkvoller Feierlichkeit gelangt in der außerordentlich ſchönen Ausſtattung zum Ausdruck. Der Textdruck iſt mit größter Sorgfalt bei Otto v. Holten auf weitrandigen Abzügen hergeſtellt und die geruhige, ſchwere Antiqua iſt vom gleichen Stil erfüllt wie die Erzählung, umſpinnt die Empfindungen des Dichters wie mit dem Schleier eines Märchens und verſchmilzt ſie zur völligen Harmonie.

O. E. Ebert.

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG

alter und
moderner Meiſter

Carl Nicolai · Berlin W10

Viktoriaſtraße 26 a

Angebote aus Privatbeſitz
möglichſt mit Photo unter Angabe von Künſtler, Maß u. Preis erwünſcht

Neue Bücher

Ernst Würtenberger, Zeichnung, Holzschnitt und Illustration. Mit zahlreichen Abbildungen. Verlag Benno Schwabe & Co. Basel 1919.

Der Verfaſſer dieſer ausgezeichneten Schrift betont, daß ſie aus der Praxis heraus entſtanden ſei und beſtreitet wiſſenſchaftliche Abſichten. Nun beſitzt aber das Buch die Gründlichkeit der Wiſſenſchaft und die Anſchaulichkeit lebendiger Lehre. Ein durchaus moderner, aber am Beſten alter Kunſt geſchulter, nie pedantiſcher, klarer und heller Kopf ſagt hier Lernenswertes über das Weſen der Linie aus. Man kann eigentlich allem zuſtimmen. Mag vom Weſen der Zeichnung, von der Linie als Ausdrucksmittel oder von den Methoden der zeichneriſchen Darſtellung im erſten Hauptabſchnitt die Rede ſein: Ein Künſtler und ein Pädagoge ſpricht. Tonwert und Linie ſind nach ihm die beiden Pole aller Schwarzweißkunſt. Die Linie iſt Zeichen und ihre Darſtellung Symbol. Deshalb wird mit Nachdruck auf die oft ſo falſche Einſtellung hingewieſen, die im nicht gewollten Naturalismus nur die Verzeichnung und das Fehlerhafte ſieht. Dem Anfänger wird geſagt, daß, wer zeichnet, ſich klar ſein muß über die „lineare", die „linear-kubiſche" und die „maleriſche" Methode und über deren ſpezifiſche Geſetze. Tonwert und Linie müſſen ſich ſtets das Gleichgewicht halten, Töne (Schatten) können auch in der Schwarzweißkunſt Farbe bedeuten, Schraffuren können modellieren.

Im zweiten Abſchnitt wird dem Holzſchnitt und der Linie, der ſtilbildenden Linie, der Linie als Umriß uſw. eine nachdenkliche Unterſuchung gewidmet. Es werden die Wandlungen des Holzſchnittes von den Anfängen bis zum Verfall und das Weſen des Bewickſchen Holzſtiches aufgezeigt. Im Zuſammenhang mit dem primitiven Weißſchnitt werden die Schwierigkeiten des Schwarzweißflächenſchnittes erörtert. Er birgt ja auch in der Tat große Gefahren in ſich. Daß aber gerade jetzt wieder ein neuer guter Holzſchnittſtil ſich entwickeln kann, wird einem gut verſtändlich.

Der letzte, vielleicht wichtigſte und tiefgründigſte Abſchnitt gilt den allgemeinen Geſetzen der Illuſtration. Wer die Ausführungen über „Weſensform" und „Erſcheinungsform", die bei

ZET
FARBE

Eine Ölfarbe ohne jedes Gerinnsel.
Selbst im hauchartigen Auftrag noch körperhaft.
Klar in den Übermalungen und Lasuren.
Organische Einheit von Farbe und Malgrund.
Sonderdrucksachen auf Wunsch kostenfrei.

GÜNTHER WAGNER
HANNOVER UND WIEN

Holbein d. J. eine einzig große Verbindung fanden, durchlieſt, der gibt die Hoffnung nicht auf, daß auch noch einmal mit den richtig verſtandenen und angewandten Mitteln der impreſſioniſtiſchen Technik eine wirkliche Porträtkunſt aufblühen kann. Hat man, wie der Verfaſſer weiter darlegt, begriffen, daß Fresko und Holzſchnitt Linienſtil ſind und daß auch in der bildenden Kunſt nur eine Form möglich iſt, die einer beſtimmten Abſicht ganz entſpricht, dann wird man ſich nicht ſo leicht im Format vergreifen, dann wird wohl mal wieder, wie früher, die deutſche Kunſt als Ausdruckskunſt in der Illuſtration die Führung übernehmen.

Der Verfaſſer weiſt die für Buchſchmuck und Illuſtration ganz verſchiedenen Geſetze nach. Man müſſe der Gefahr des Illuſionsmäßigen begegnen und die Grundelemente des reinen Ornaments: „Wiederholung", „Kontraſt", „Symmetrie" und „Proportion", ſowie die „Lehre von den Intervallen" richtig anwenden. Dann ſind ſicherlich die vielen Entgleiſungen auf dem Gebiete der „Ex-Libris" nicht mehr möglich. Beachtet man, was ſo treffend über die Illuſtration als ſolche, über den Raum, von dem ſie auszugehen hat und die Anordnung der Figuren in ihm, ausgeführt wird, dann werden einem die Augen aufgehen über dieſe eigentlich ſelbſtverſtändlichen, aber oft mißachteten Grundgeſetze.

Dies iſt eine eilige Andeutung des ſo reichen Inhalts des faſt lapidar verſtändlich geſchriebenen Buches, deſſen eingehendes Studium Lehrern und Schülern, Künſtlern und auch Kunſtgelehrten warm empfohlen werden muß. Wer die kleine Mühe nicht ſcheut, die Abbildungen im Text, die außerordentlich inſtruktiv ſind, ſofort mit den erſt im Anhang gegebenen, prägnanten Erklärungen zu vergleichen, dem wird das Buch eine Fundgrube der Anſchauung und Quelle für die eigene Produktion werden.

Hermann Naſſe.

Verſchiedenes

Berichtigung

Durch ein Verſehen des Setzers iſt der in Heft 13/14 auf Seite 391 abgebildete van Gogh falſch datiert worden. Es iſt nicht zu leſen 1869, ſondern 1889.

Ein angeblicher Rembrandt entdeckt

Kürzlich machte die Nachricht von einem neuentdeckten Rembrandt die Runde durch die internationale Preſſe, den angeblich Herr M. J.-O. Kronig, der vor Jahren einmal eine kurze Zeit das Muſeum in Haarlem geleitet hat, in der Hauptſache aber Zögling und Adept von Dr. Bredius im Haag iſt, in der Galerie Doria in Rom gefunden haben will. Wie deutſche Kenner inzwiſchen feſtgeſtellt haben, kann von dieſer märchenhaften Zuſchreibung eines bisher mit mehr Recht dem Bernardo Strozzi zugewieſenen Porträts eines bärtigen Greiſes an Rembrandt abſolut keine Rede ſein. Solche Entdeckungen ſind von dem genannten Herrn unſeres Wiſſens ſchon öfters der Öffentlichkeit mitgeteilt worden, ohne daß ſie die Wiſſenſchaft deshalb ernſt genommen hat. In dieſem Fall ſcheint aber eine Richtigſtellung durchaus am Platze.

Kunſthiſtoriſcher Kongreß

Vom 26. September bis 5. Oktober findet in Paris auf Initiative der Société de l'Art Français unter Schutz des Conseil de l'Université de Paris ein kunſthiſtoriſcher Kongreß ſtatt. Der Kongreß umfaßt vier Sektionen. 1. Kunſtunterricht und Muſeumskunde, 2. Die Kunſt des Weſtens, 3. Die Kunſt des Oſtens, 4. Muſikgeſchichte. Neben Vorträgen ſind Ausflüge nach Chantilly, Chartres, Reims, Vauzle-Comte, Courance und Fontainebleau geplant.

Verona

Bei Aufräumungsarbeiten in der Kirche San Fermo wurden ſieben, ein heiliges Grab bildende, ſehr gut erhaltene polychrome, große Skulpturen aus dem Trecento gefunden.

L. P.

KUNSTAUKTION XVIII
24. bis 26. Oktober 1921
Kupferstiche - Radierungen - Holzschnitte - Handzeichnungen
des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, darunter große Kollektionen von
Dürer, Rembrandt, Kleinmeister (100 Nrn.), Ostade, Demarteau u. a. (100 Nrn.)
Katalog mit 1960 Nummern und 30 Tafeln Abbildungen durch
HOLLSTEIN & PUPPEL :: BERLIN W15
Tel. Steinplatz Nr. 1105 KUNSTANTIQUARIAT Meinekestraße Nr. 19

Bevorstehende Versteigerungen

Berlin

Die Firma Karl Ernst Henrici, die sich bekanntlich in zäher Arbeit ihre führende Stellung auf dem Kunstmarkt durch Spezialisierung auf Graphik geschaffen hat, beginnt bereits Ende September mit den Versteigerungen. Am 22. und 23. ds. Mts. kommt eine interessante Sammlung von Kunstblättern, Kupferstichen und Holzschnitten des 16.—18. Jahrhunderts unter den Hammer, die etwa mit Dürer beginnt und mit Reynolds endigt. Dabei befinden sich die führenden Meister dieses Zeitabschnittes wie Chodowiecki, Rembrandt, Morland in einer, wenn auch nicht gleichwertigen, so doch qualitativ nicht unbeträchtlichen Gesellschaft.

Außerordentlichem Interesse dürfte auch die zweite Abteilung der Manuskripte mit den Miniaturen des 12.—16. Jahrhunderts begegnen, unter denen sich einige sehr schöne Livres d'heures und Psalterien befinden, nebst einigen orientalischen Manuskripten. Anschließend daran kommen dann Einzelminiaturen und Initialen des 12. bis 16. Jahrhunderts zum Ausruf, unter denen sich deutsche, flämische, französische und italienische Arbeiten von Bedeutung befinden.

Der Anhang des wie immer sehr solide gearbeiteten Katalogs gibt einige vorzügliche Wiedergaben der wichtigsten Blätter.

Neue Kataloge

Galerie Camenzind, Genf. Katalog Nr. 2. Fayencen und Porzellan.

Karl Ernst Henrici, Berlin W. 35, Lützowstr. 82. Auktionskatalog 72. Kupferstiche und Holzschnitte des 16. bis 18. Jahrh., Manuskripte u. Miniaturen, Einzelminiaturen u. Initialen des 12.—16. Jahrh. (Versteigerung: 22.—23. Sept.)

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone": BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Kaulbachstr. 35, I / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE: Dr. Leo Balet, Blaricum, Nordholland / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Avenida Leandro Alem 424 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft **18**	22. Septbr.	Heft **18**	15. Septbr.
„ **19**	6. Oktbr.	„ **19**	29. Septbr.
„ **20**	20. Oktbr.	„ **20**	13. Oktbr.

Dem vorliegenden Hefte liegt ein Prospekt der Firma MÜLLER & CO. VERLAG in Potsdam bei, auf den wir besonders hinweisen möchten.

Neue Kunst
Hans Goltz
München
Briennerstraße 8

August-September 1921
JOSEF EBERZ
Das Werk von Assisi
Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen
Radierungen

12seitiger Prospekt
mit 10 Abbildungen
3 Mark

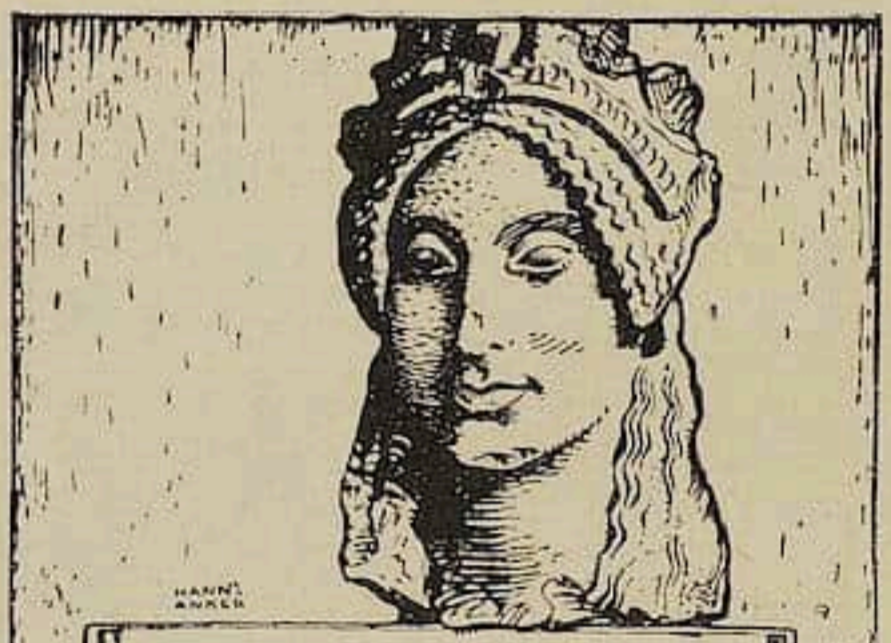
Gemälde alter Meister

Kupferstiche des 18. Jahrh.
Handzeichnungen

F. P. Meusel
Ankauf · Verkauf

Dresden-A.

Ausstellung:
Walpurgisstraße 10, part.



GEMÄLDE
ÄLTERER MEISTER

GRAPHIK - PLASTIK
ANTIQUITÄTEN
MÖBEL

LOHMANNHAUS
ELBERFELD HOFAUE 53a
FERNRUF 4679

DAUMIER
aus Charivari pro Blatt M. 9.–

*

GAVARNI
aus Charivari pro Blatt M. 6.–

*

Große Auswahl
Charivari in Bänden

*

JULIUS MONJOUR
Mainz / Rheinstraße 65

GALERIE STENZEL
BRESLAU, TAUENTZIENPLATZ 1

GEMÄLDE
ERSTER MEISTER

GRAPHISCHES KABINETT

ALEXANDER HAAS
* * HOFANTIQUAR * *
FRANKFURT AM MAIN
LEERBACH-STRASSE NR. 1
DIREKT HINTER DER OPER

Hunt Diederich. Balkongitter aus Eiſen.

Amerikaniſche Künſtlerprofile

Mit 15 Abbildungen[1] *Von FRANK E. W. FREUND*

I. Maurice Sterne

Durch unſere ſo unruhige, aufgepeitſchte, zerriſſene Zeit geht ein großes Streben, ein tiefes Sehnen und Verlangen: das nach der Ruhe. In der Kunſt tut es ſich im Wunſch der Maler nach der Wand, im Hinwirken der Bildhauer auf Monumentalität kund. Eingeboren iſt ihm ein neues religiöſes Gefühl, das nach dem Kosmiſchen ausgeht, nach dem Einswerden mit allem und jedem, und das in der Kunſt in dem heißen Bemühen nach einer Beſitzergreifung der Welt und damit erſt eigentlich ſeiner ſelbſt zutage tritt.

Ein Künſtler, der dieſes Streben im Rhythmus ſeines Blutes hat, iſt der aus den ruſſiſchen Oſtſeeprovinzen ſtammende amerikaniſche Maler und Bildhauer Maurice Sterne.

Als zwölfjähriger armer Burſche war er ſeinerzeit mit ſeiner verwitweten Mutter nach dem damaligen Lande der Sehnſucht ſo vieler Freiheitsſucher gezogen und im Oſtviertel der rieſigen Fremdenſtadt New York wie ſo viele Tauſende ſeiner damaligen Mitbürger untergetaucht. Bald erkannte man dort ſein künſtleriſches Talent, und es ward ihm Unterricht in der Zeichenakademie zuteil, der ihn freilich nur auf Abwege brachte, bringen konnte, immerhin aber doch das eine ihn lehrte: Hingabe an ſeine Arbeit und, wenn auch zunächſt nur äußere Ehrlichkeit, ihm damit alſo gleichſam die Grundlage „künſtleriſcher Moral“ gab, die man nicht verachten ſoll, denn ihrer bedarf jede Kunſt zu allen Zeiten.

Auf dieſer Grundlage ſchuf er zunächſt Radierungen, die ſich ſchon durch eine ungewöhnliche Friſche der Anſchauung bei allem Nachgehen jeder Einzelheit der äußeren Erſcheinung auszeichneten. Sie trugen ihm denn auch einen Preis davon, der ihm eine europäiſche Studienreiſe ermöglichte. In Paris ſieht er dann Werke Cézannes und Gauguins. Zunächſt aber feſſelt ihn vor allem Mantegnas „Parnaſſus“, den er in einer erſtaunlich freien und kühnen Weiſe eher paraphraſiert als kopiert. Hier fühlte er ſeinen verwandten Geiſt: plaſtiſches Formen, ein Schaffen von Gebilden wie ein Gott, „ſich zum Bilde,“ wie es heißt, ein ſtrenges, ſonderndes, akzentuierendes Stil-

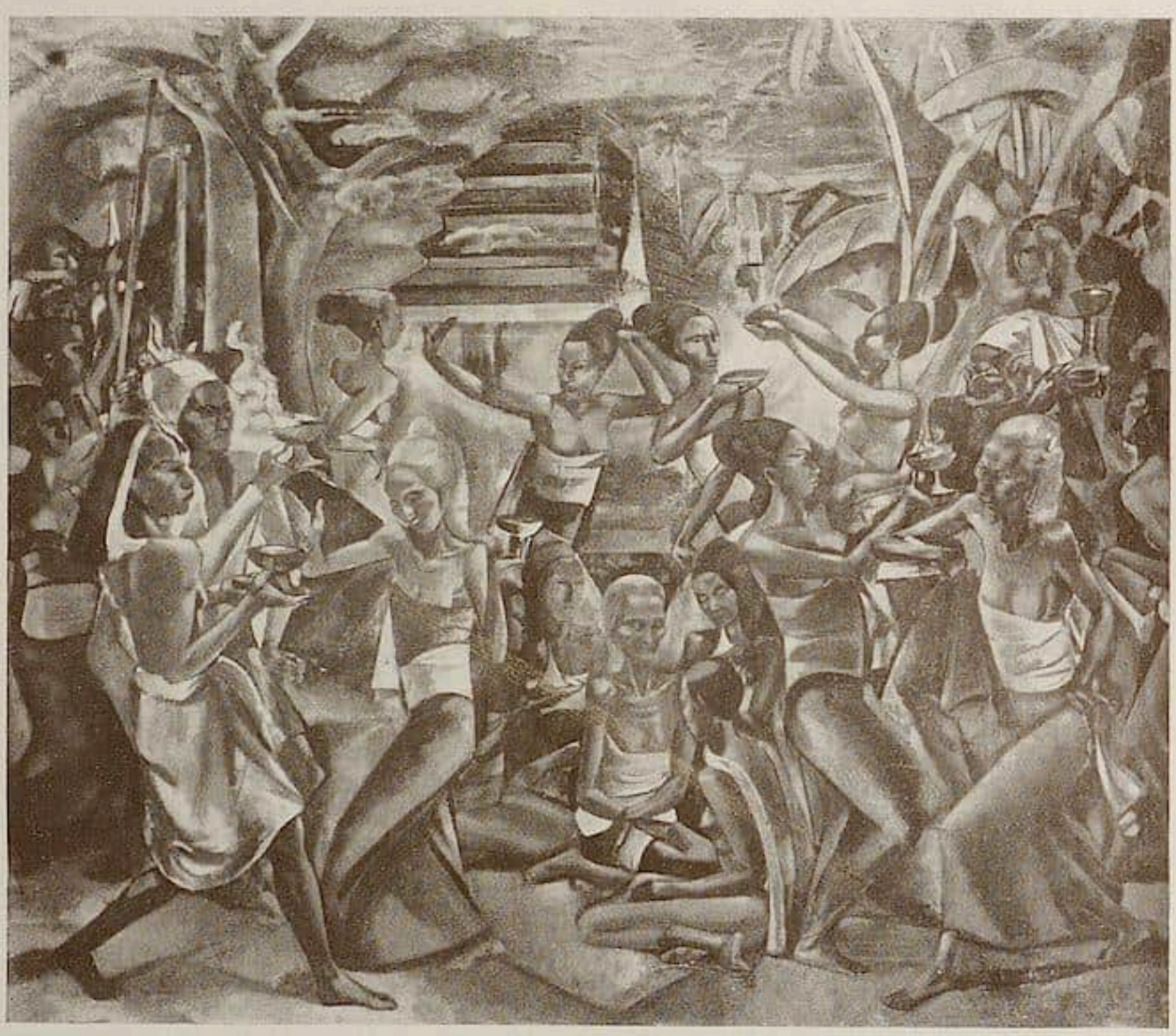
[1] Für das Abdrucksrecht ſind wir der New Yorker St. Bourgeoisgalerie, der Vorkämpferin moderner Kunſt in Amerika, zu Dank verpflichtet.

Maurice Sterne. Tempelfeſt. (Bali 1913/14.)

gefühl, das das innere Leben gleichſam an die Oberfläche zu treiben ſtrebt, eine vollkommene Hingabe, die es aber gerade erreicht, daß ihr volles Aneignen zuteil wird.

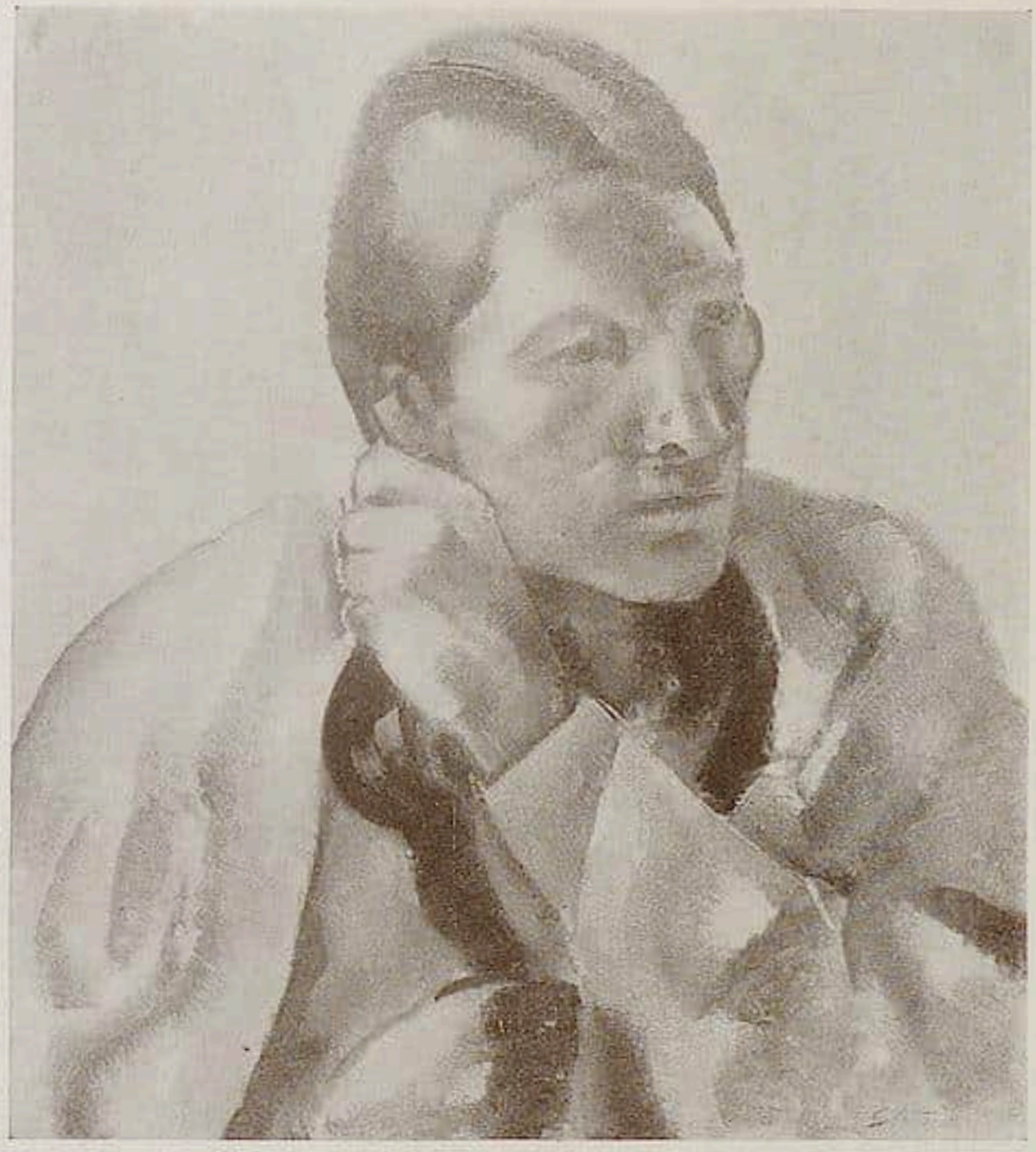
Von hier aus und aus ſpäteren Studien in Griechenland, wo er in einem Kloſter am Hymettus ſtill und einſam ſinnt und ſchafft, wird es begreiflich, daß er ſchließlich zur Plaſtik ſelber übergehen muß und in ihr ſein bisher wohl eigenartigſtes, weil ſein Streben nach Ruhe am deutlichſten kennzeichnendes Werk, einen Mädchenkopf, „Senta“, geſchaffen hat, der an innerer Energie, an Größe der Linien und Flächen, an Schlichtheit und eben an innigſter Hingabe den beſten Abeiten dieſer Art in der neuen Kunſt ebenbürtig iſt.

Zunächſt aber ſtand ſeine Sehnſucht nach jenen ſüdlichen Geſtaden, an denen früher Gauguin ſich ſelbſt gefunden hatte. Aus all den verwirrenden Strömungen und Ablenkungen des abendländiſchen Lebens, aus der Jagd nach Gewinn und Anerkennung, die nur gewiſſe Seiten individuellen Lebens großziehen, das eigentlich Menſchliche aber unterdrücken oder gar ertöten, aus all dem wollte er fort, ſich im Morgenrot geſund zu baden. Und ein deutſches Ehepaar, Herr und Frau Du Bois-Reymond, machten es ihm möglich, wie er das in offener Dankbarkeit anläßlich einer Ausſtellung ſeiner Werke im eigenen Vorwort zum Kataloge bekannt hat.



Maurice Sterne. Tanz der Elemente. (Bali 1913/14.)

Wie frühere Reiſemaler offenen Auges wohl, aber geſchloſſenen Sinnes und meiſt hochmütigen Herzens, ſich als die hochgebildeten Herren gegenüber den zwar „piktu-resken, aber in ſeltſamem Aberglauben und Unkultur dahinvegetierenden“ Eingeborenen fühlend, den Orient durchzogen, um „Neuigkeiten“ heimzubringen, ſo lenken jetzt die wahren Künſtler offenen Herzens und beſcheidenen Sinnes ihre Schritte dorthin, um zu lernen, mehr noch als Menſchen vielleicht denn als Künſtler. So hat auch Sterne ſeine Orientreiſe ausgeführt, und ſo hat ſie ihm reichlichen Segen eingetragen. Nach Bali ging es, der nicht weit von Java gelegenen Inſel, die zum holländiſchen Inſelreich Oſtindiens gehört. Von ihr und ihrer am alten Hinduglauben zäh feſthaltenden Be-völkerung weiß Sterne Einiges in jenem Vorwort zu erzählen. Dort wird er, wie man es vielleicht ausdrücken kann, ganz zum modernen Mantegna, wenigſtens ſoweit es ſich um plaſtiſch herausgearbeitete Formen und ſtrengen Rhythmus handelt. Im „Tanz der Elemente“, wohl dem Hauptwerk der Balizeit, kommt eine Bewegungsplaſtik zu Wort, die ein zwar klargegliederter, auf Kontrapoſten aufgebauter, dabei aber doch faſt ekſtatiſcher, Feuer, Waſſer und Luft zu Geſtalten zwingender Rhythmus durch-ſtrömt. Dagegen ſpricht aus den verſchiedenen Darſtellungen des uralten und doch



Maurice Sterne. Bildnis eines Indianers.

ewig neuen Themas von der Mutter mit dem Kinde jener innerſte Wunſch des Künſtlers und Menſchen Sterne: nach der Ruhe. Die eine Gruppe baut er ſtreng im Dreieck auf wie in der italieniſchen Kunſt mit dem Frauenkopf als Scheitelpunkt. Innerhalb dieſes Dreieckes freilich welch ein Spiel der Linien bei der Größe der Flächen, ein Spiel aber, das ſtets beruhigt wieder in ſich zurückfließt. Eigenartiger wird der Dreiecksaufbau in der Gruppe der Burmeſiſchen Nonne mit dem Kinde, die ſich faſt zu einem Halbkreis zuſammenſchließt. Hier hat das innigſte Thema menſchlicher Kunſt in der ſchlichten Größe der Flächen wie dem Strömen der Linien einen wahrhaft vollkommenen Ausdruck gefunden. Die ganze Süße und Herbe eines alten Marienliedes wird in ihm wach. Die Energie der Linie bei Sterne zeigen deutlich die kleine Figur eines einen länglichen Korb tragenden Mädchens und die ſpätere „Liegende Figur“, die dabei ſogar die dem Thema angemeſſene „Eleganz“ nicht vermiſſen läßt.

Wie ihm aus dem inneren Fließen der Linien, dem „Denken“ des Künſtlers, Gebilde werden, die nach Geſtaltung drängen, zeigt das ſchöne neue Blatt, das er nur „Schwarz und weiß“ benennt. Einer ſchweren Stunde bangen Fühlens müſſen ſie entfloſſen ſein, dieſe Geſtalten, die, im dreimaligen Sagen, wie das Meduſenhaupt, den eigenen Schrecken in ſich bergen.

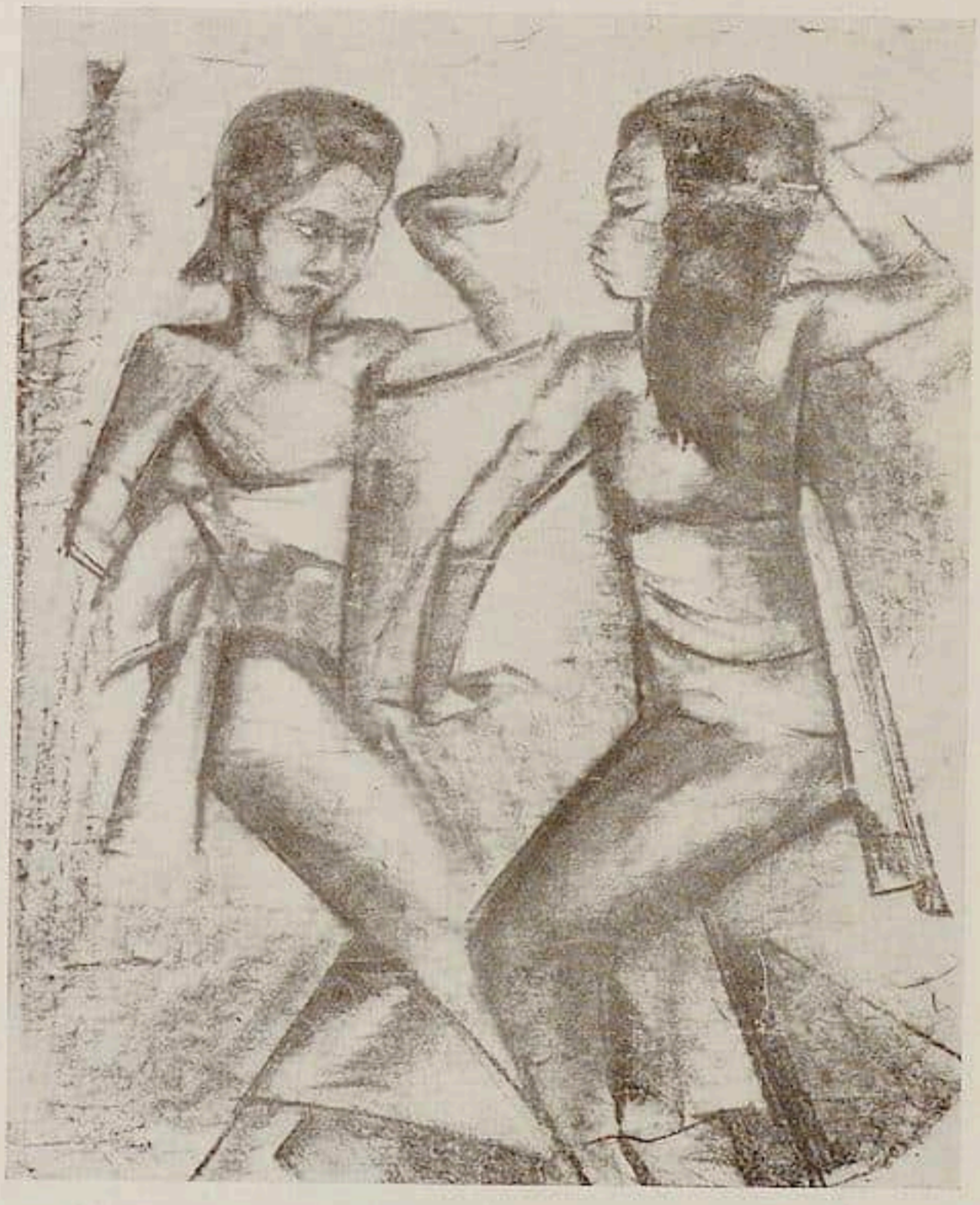
Dann drängt es Sterne, ſich die Natur zu erobern und ſich dadurch mit ihr zu ver-

Maurice Sterne. Büſte eines Pueblo Indianers.

einen. Dieſem Bemühen ſind ſeine neuerlichen Studien, die von Felſen und Klippen, Gebilden wie aus der Entſtehungsgeſchichte der Erde, als erſt Formen ſich zu bilden begannen, wie die von Blumen entſprungen, die alles Zarte und Süße dieſer Welt, das doch auch trotz allem und allem lebt und blüht, feſthalten und ihm ein hohes Lied ſingen möchten.

Aus Sternes Farbengebung, die namentlich in der Balizeit oft eine dunkle Harmonie, ein warmes Goldbraun, ein kühles Violett, vorzieht, ſpricht auch ſein Pilgerſuchen nach dem Einklang, nach der Ruhe.

Von ſeinem bildhaueriſchen Wirken war bereits die Rede. Ein ſchon groß geſehener, dabei aber faſt überenergiſcher Kopf eines römiſchen Jünglings in Bronze aus dem Jahre 1910, der ſich in der Sammlung des um die moderne Kunſt in Amerika ſo verdienten und ſie ſelbſt pflegenden Malers Mr. Hamilton Field befindet, kann einen Begriff von der Entwicklung in den letzten zehn Jahren geben.



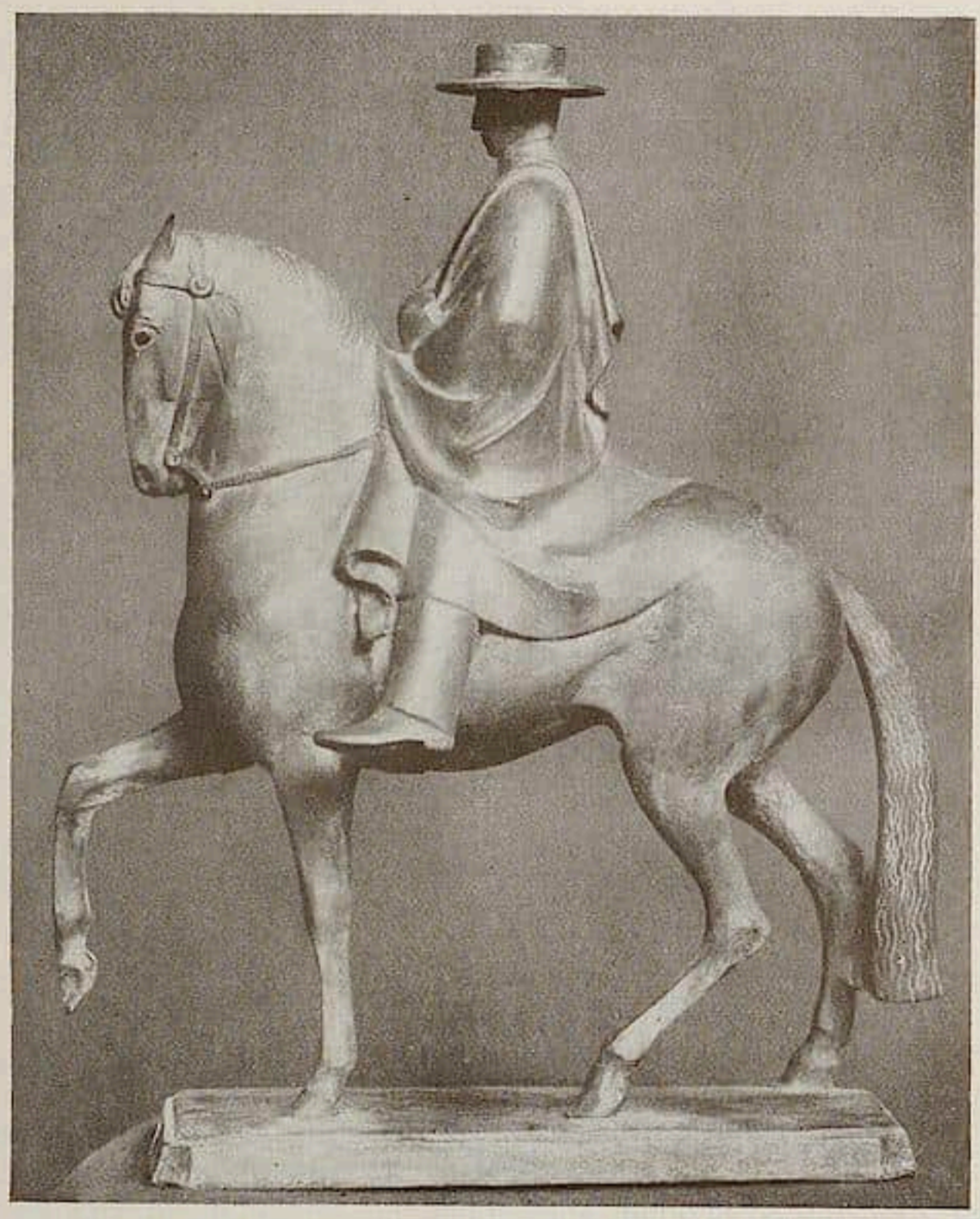
Maurice Sterne. Tanzende Kinder. (Bali 1912.)

II. Hunt Diederich

Konnte bei Maurice Sterne der Wunsch und das Streben nach Ruhe gleichsam als das im künstlerischen Unterbewußtsein wirkende Leitmotiv bezeichnet werden, so ist das Hunt Diederichs, um den glücklichen Ausdruck Alfred Kuhns in seinem Artikel über „Formprobleme der Plastik“ im Juniheft 1920 dieser Zeitschrift zu gebrauchen, „Bewegungsplastik im Sinne höchster Rhythmisierung“. Und wie es Sterne zur Plastik drängt, so Diederich zwar nicht zur Malerei, aber doch zu einer nur zweidimensionalen Kunst, einer Art plastischen Silhouette, einem Scherenschnitt in Eisen, in dem keine Masse sich seinem innersten Trieb entgegenstellt. In ihm kann er darum seinem nach Rhythmisierung ausgehenden Spieltrieb am ungehindertsten nachgehen.

Schon als Junge tat er das, denn, wie er erzählt, schnitt er damals schon mit einer halb zerbrochenen Schere allerlei Tiersilhouetten aus, vielleicht aus ähnlichem Verlangen wie seine künstlerischen Vorfahren, die Höhlenmenschen von Altamira, nämlich um sich die ihn interessierenden Wesen sozusagen sinnlich anzueignen.

Die Tiere, Freunde und Feinde des Menschen von je und erste Gegenstände seines Kunstwollens, waren seine erste Jugendliebe und sind es geblieben. Hier mag be-



Hunt Diederich. El Majo. Bronze.

ſondere Vererbung mitſpielen, denn ſein Vater war ein großer Pferdeliebhaber, der in Ungarn auf ſeinem Gute ſeinem Sport frei nachgehen konnte.

Bei aller Freiheit komponiert er doch ſeine Gruppen auf das Vorzüglichſte durch, indem er ſie dem jeweiligen Raum anpaßt und dabei oft ſeine Linien ähnlich ornamental benützt wie der mittelalterliche Glasmaler die Bleifaſſungen ſeiner Fenſter. Auch aus dem Zweck fließt ihm die Kompoſition ganz naturgemäß zu: die flackernden Linien der Feuerböcke z. B. gehören zu den leckenden Flammen eines offenen Kamins; in der Wetterfahne „Cowboy", in der die ganze jauchzende Erinnerung an ſeine eigene, im „wilden Weſten" verbrachte „Cowboyzeit" aufzuleben ſcheint, ſtürmt die wilde Jagd in der Pfeilrichtung dahin wie von einem tollen Nordweſtwind getrieben.

Wenn man ſeine große Terrakottavaſe mit dem Reiterfries betrachtet, kann man nicht umhin zu ſehen, daß ihm die attiſchen Vaſen in mancher Richtung die Wege gewieſen haben. Doch in ihren Schöpfern wie in einigen anderen erkannte er nur Sinnesverwandte, denen er ſich freudig und doch innerlich frei anſchloß, nur beſtrebt, was in ihm zu ſtets neuem Leben erſtand in dieſem entſprechende Formen zu bannen.

Hunt Dieterich. Boxende. Skizze in Bronze.

Nun iſt es eigentümlich und charakteriſtiſch für ihn, daß in ihm doch ganz bewußt der Drang nach dem Monumentalen lebt, gleichſam wie ein als notwendig empfundenes Gegengewicht gegen das Spieleriſche, das nur Bewegte in ſeiner Kunſt, das ſonſt zum allzu Spieleriſchen vielleicht ausarten könnte. So entwirft er, wie in Selbſtdiſziplin, immer wieder Modelle zu Monumentalwerken, zu Reiterſtatuen, großen Tiergruppen und Brunnen.

Noch vor dem Kriege ſchuf er eine an Ausmaß große, in Stil und Thema aber mehr ſeiner Kleinkunſt zugehörige Gruppe ſpielender Hunde, die 1913 in Paris ausgeſtellt war und ihm dort einen guten Namen eintrug.

Größe des Stiles weiſen auch die zwei Modelle zu Reiterſtatuen auf, die ſoweit nur in kleinem Format in Bronze zur Ausführung gelangt ſind: der „El Majo“, der in der ſicheren Beherrſchung des Pferdes durch den Reiter an Donatellos Gatta melata denken läßt und der „Zenſor“, der als mittelalterlicher Ritter ſchweren Hufſchlages über ſeine Opfer, die Seelen der Menſchen, dahinſtampft, ein Thema, das dieſem nach unbändiger Freiheit begehrenden, ſich als „Weltbürger“ bezeichnenden und fühlenden Künſtler der Krieg eingegeben, vielleicht abgerungen hat als ein Siegesdenkmal der Kunſt, nicht der Waffen.

Welches iſt nun die Richtung, der dieſer Künſtler nachgeht? Er ſelber läßt ſich darüber aus wie folgt: „Mein Beſtreben iſt auf die Ausbildung eines mir eigentümlichen Stiles gerichtet. Und für mich bedeutet ‚Stil‘: die Kriſtalliſation des Geſchmacks und der Überzeugung. Kunſt ohne Stil kann ich nur einem raſſeloſen Hunde vergleichen.“ Dieſe „Kriſtalliſation“ des Geſchmacks, alſo der Sinne, und der Überzeugung, alſo des

Hunt Diederich. Kampf zwiſchen Bär und Stier. Bronze.

ganzen ſeeliſchen Komplexes, geht offenbar, wie die zwei letzten, von Dieterich ſelber als ſeine Lieblinge bezeichneten Gruppen: der „Hahnenkampf“ und der „Boxerkampf“ dartun, darauf aus, mehr und mehr ſich von den Erſcheinungen der Unwelt freizumachen und im bloßen Spiel der Linien, Flächen und Maſſen Kräfte gegeneinander in den Kampf zu führen. So wird Diederich ein immer ſouveränerer Künſtler, der, freilich auf Grundlage jahrelangen Studiums und Beobachtens, nun mehr und mehr dazu kommt, ganz aus ſich heraus das zu ſchaffen, was eben „Bewegungsplaſtik im Sinne höchſter Rhythmiſierung“ genannt wurde. Daß er dabei ſich auch in den Dienſt des Kunſtgewerbes ſtellt, muß ihm beſonders hoch angerechnet werden[1].

III. Rockwell Kent

Rockwell Kent iſt von den bisher behandelten amerikaniſchen Künſtlern der einzige „eingeborene“, der aus einer der „Neuengland“familien ſtammt, aus dem eigentlichen Amerika, das der Welt einen Emerſon geſchenkt, das, zu deſſen Zeiten, mit Stolz ſeinen kulturellen Zuſammenhang mit dem „Lande der Dichter und Denker“ betonte, das aber mehr und mehr in dem lauten, ſo gemiſchten Chor, wie er in der Gegenwart ertönt, unterzugehen droht.

In Kent tritt das allgemein germaniſche Naturempfinden zutage, das ihn von vornherein zur Landſchaft wies. Sein Thema aber wurde immer deutlicher und bewußter das vom Menſchen und der Natur. Wie der Menſch aus dieſer wächſt, wie er in ihr ſein Leben entfaltet, wie er mit ihr und auch gegen ſie zu kämpfen hat, wie er in Sehnſucht als ein Wanderer bis hinauf in die Sterne greift, das hat je und je ſein Herz

[1] Die Abbildungen ſind auf Grund von Photographien hergeſtellt, die die New Yorker Kingore Galleries freundlichſt zur Verfügung geſtellt haben. In dieſen Galleries fand im Frühjahr vorigen Jahres eine umfaſſende Ausſtellung der Werke Hunt Diederichs ſtatt.

Hunt Diederich. Jardiniere aus Terrakotta.

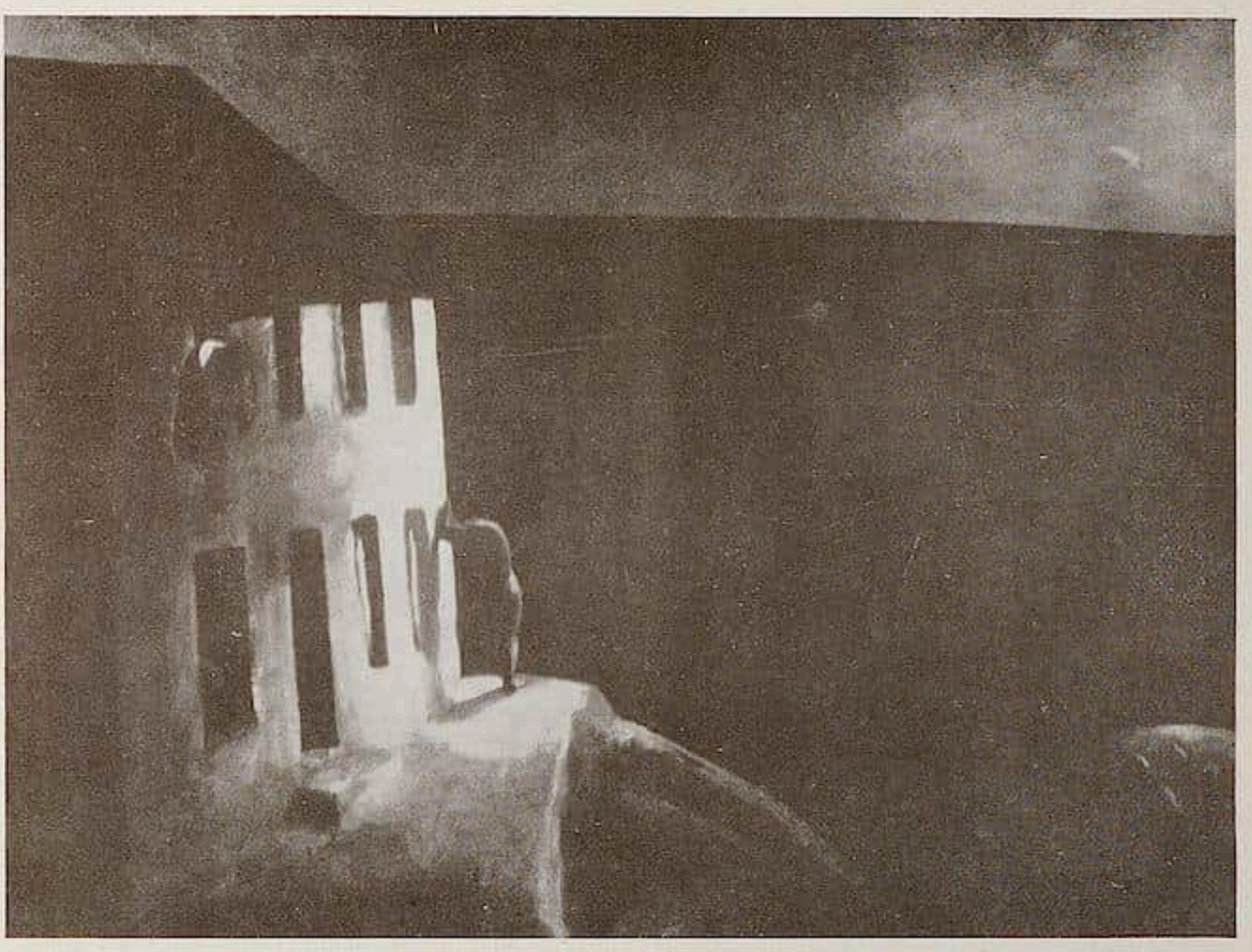
und ſein Sinnen bewegt, ſeit er zum Bewußtſein ſeines Künſtlertums gelangt war. Und ganz in der germaniſchen Weiſe neigt er in ſeinem Naturempfinden, das ſeine Religion darſtellt, zur Mythenbildung, zur Perſonifikation der Kräfte. Hier berührt er ſich mit der Romantik, mit der deutſchen Romantik, von der in ihm noch alte, ſüße Erinnerungen leben und weben, die ihn einmal in einer ſternenklaren Winternacht in Alaska in ein deutſches, einſt ſeiner deutſchen Amme abgelauſchtes Volkslied ausbrechen läßt.

Hier beginnt die große Gefühlsſymphonie, jene Blätter und Gemälde aus Alaska, in denen er ſich ganz zu finden, Herr ſeiner ſelbſt zu werden ſucht. Dazu zieht er ſich in bewußter Selbſtdiſziplin eines Winters in die Eiswüſte zurück, nur von ſeinem kleinen neunjährigen Söhnlein begleitet, an dem er ſelber wieder ganz jung wird. Und ſo gelingt es ihm dort, ſich zu ſammeln und ſelbſt zu finden. Daher kommt es, daß er in ſeinen Blättern nicht Alaska darſtellt, ſondern ſich ſelber: all dieſe Zeich-

Hunt Diederich. Hahnenkampf. Bronze.

nungen und Bilder ſind nur Schilderungen eines Seeliſchen, ſeiner eigenen, freilich zur Allſeele erweiterten Seele.

Zeit- und ortlos iſt Kents Kunſt. Selbſt ſchon in früheren Landſchaften geht ſein ganzes Sinnen auf das Erwecken der in ihm ſelbſt lebendig gewordenen Stimmung. Danach ſind auch ſeine künſtleriſchen Mittel ſchon ſeit einer Reihe von Jahren geartet In einer Landſchaft, „Winter" betitelt, wird durch das Stilmittel der Parallelität zwiſchen den Wolkenzügen und Reihen von Bäumen der gewollte Eindruck der reinen Stimmung hervorgerufen. In anderen Werken werden nur die unumgänglich notwendigen, ſich meiſt zu elementaren menſchlichen Geſten, wie zu einer organiſchen Architektur verdichtenden Linien gegeben, denen das Landſchaftliche wie eine Orcheſterbegleitung folgt, was dann ohne weiteres, wie Töne, die Stimmung auslöſt, die es hervorgerufen: ein Breiten der Arme, ein Neigen des Kopfes, ein Stemmen des Armes gegen einen Pfoſten, das Hinausrecken eines Armes und das Öffnen einer Hand, die ins Nichts greift, das Zuſammenkauern von Leibern in einem eng umriſſenen Raum, aus dem kein Weg nach außen zu führen ſcheint: das ſind die Mittel, mit denen er Menſchenſchickſal und Natur darſtellt. Wäre Kent, ſtatt Synthetiker, der, von innerem Zwange ge-

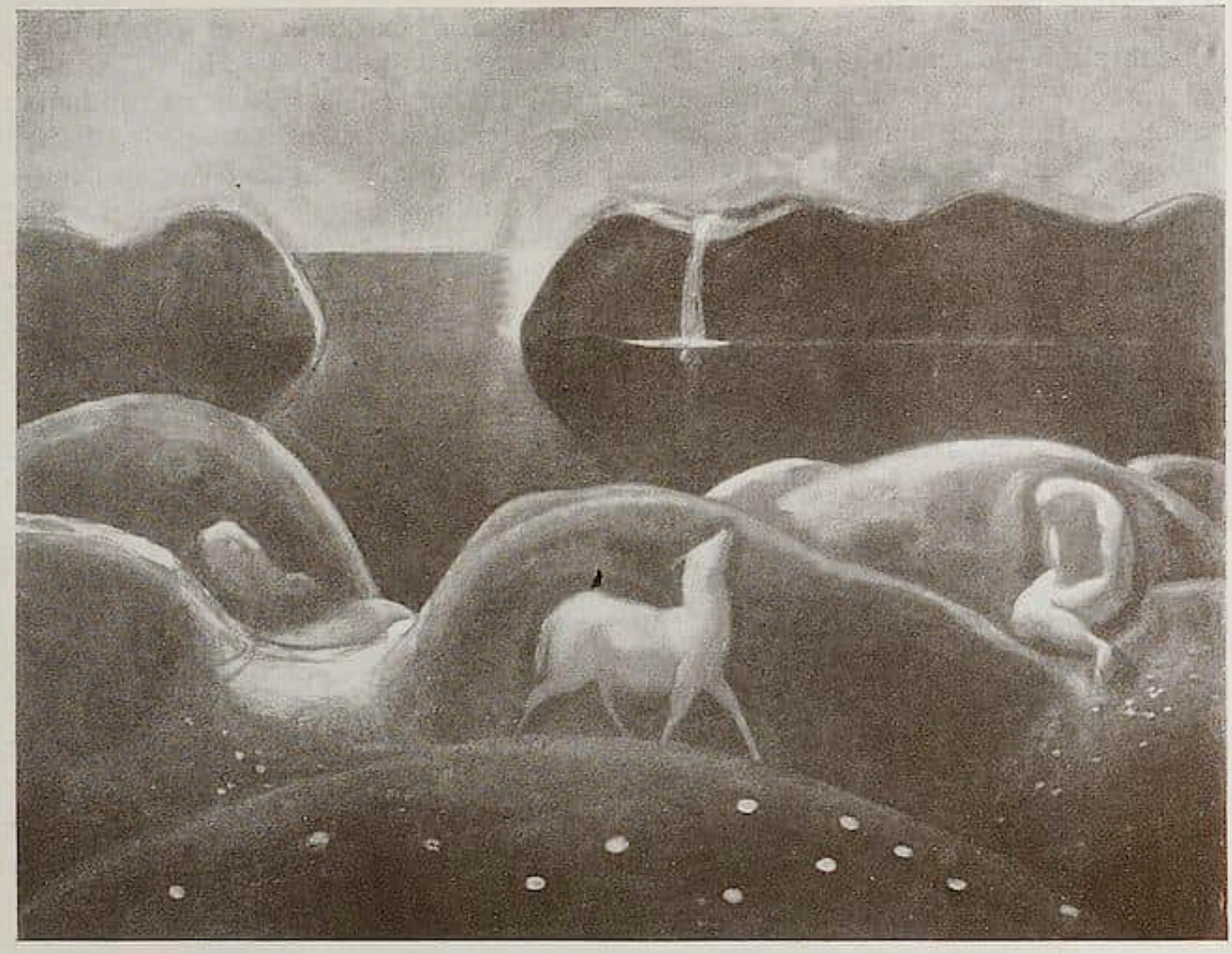


Rockwell Kent. Das Haus des Grauſens. (Neufundlandſerie. 1915.)

trieben, auf das Herausarbeiten inneren Seins ausgeht, Analytiker, dem nicht menſchliches Sein und eigenes Leid wie eigene Wonne das Primäre, das Gegebene wäre, und der ihnen deshalb den unabänderlichen Kunſtausdruck auf Grund inneren Fühlens mit heißem Bemühen zu geben ſucht, ſo würden ihm allerdings nicht Linien zu Geſten, ſondern Geſten zu Linien werden.

Auch die Farbe dient ihm vor allem zur Syntheſe. Darum iſt ſeine Palette ganz ſchlicht, deshalb aber auch von gewaltiger Stimmungskraft. In leuchtender Pracht verherrlicht er vor allem die Leben ſpendende, ſelbſt von Leben durchglühte Sonne, in der er, wie einſt ſein Sinnesverwandter Blake, nicht einen Feuerball, ſondern Gottes Lichtengel ſelber erblickt und verehrt.

Ein paar Selbſtäußerungen über ſein Künſtlertum und Wollen, wie ſie ſein Tagebuch aus Alaska (erſchienen mit 44 Abbildungen nach den Originaltuſchzeichnungen bei G. P. Putnam's Sons, New York, unter dem Titel: „Wilderness") enthält, dürften hier noch von Intereſſe ſein. Da lieſt man auf Seite 56: „Ich muß den Nordweſtwind einmal in einem großen Bilde verherrlichen als die Verkörperung reinen, ſtarken, überſtrömenden Lebens und der Wonne, die in aller Jugend pulſt, wie er Stärke auf ſeinen Flügeln trägt und den Willen zum Sieg. Ach, wie entſinne ich mich noch eines ſolchen Tages auf der Inſel Monhegan, als der gleiche Wind blies und man hätte denken ſollen, daß alles, was Leben in ſich hatte, aus ſeinen Ecken und Höhlen und Neſtern hervorkommen



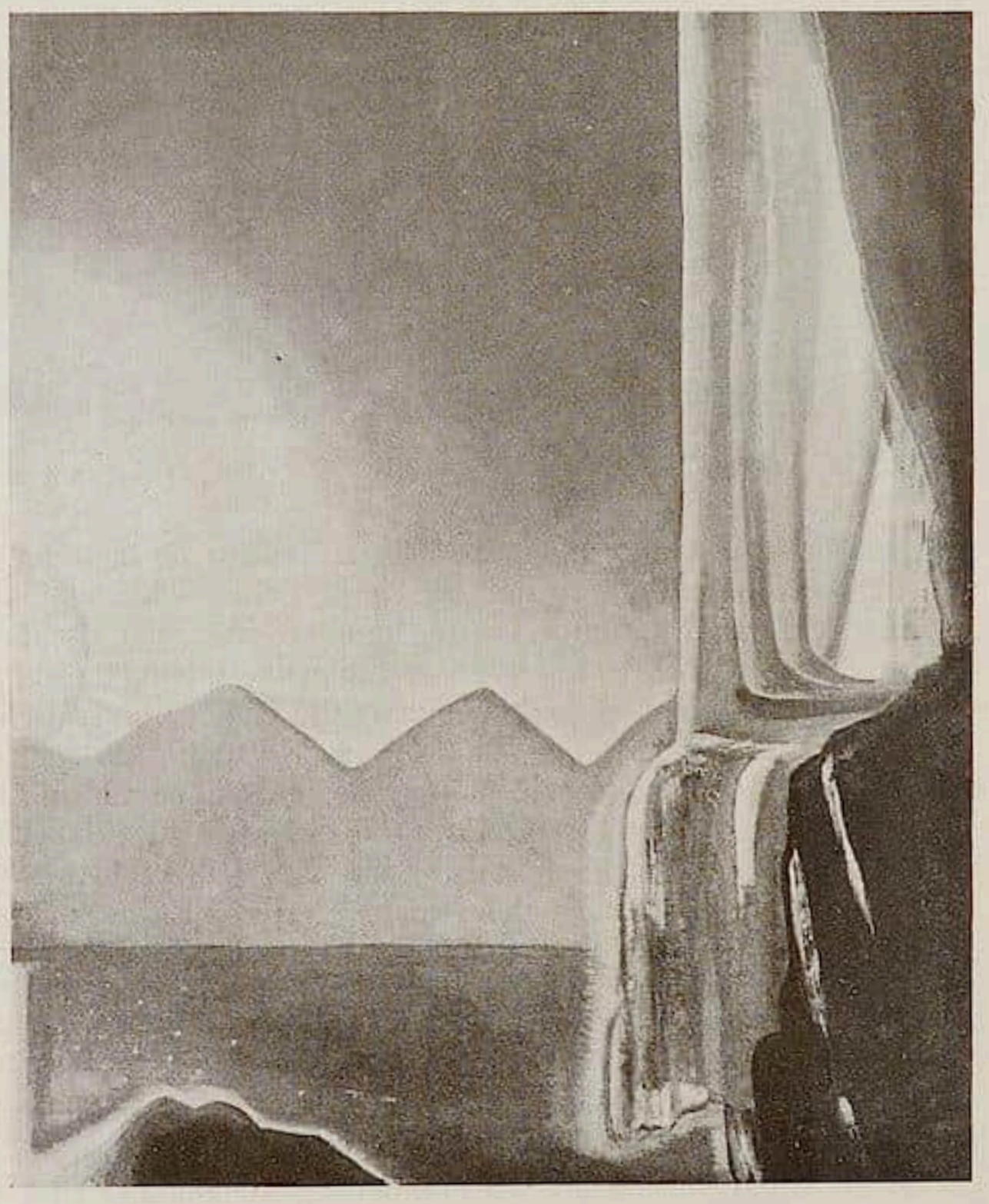
Rockwell Kent. Paſtorale. (Neufundlandſerie. 1915.)

würde, um die reine Luft zu atmen und ſich in ihr zu baden; da man auf den Hügeln ſtehen und weit über die grünliche See und das ferne Feſtland hinwegſehen und ſich an dem unendlichen Vielerlei ringsum erfreuen konnte: dort weit draußen auf dem Meere ein Schiff und weiter noch in Bläue verſchwimmende Inſeln, da auf dem Lande wie in Farben ſprühende Städte und ſolch wunderreiche Wälder und Matten, daß der Geiſt die hindernden Meilen überſprang und in neuer Wonne die ganze Erde ſein eigen nannte, bis zu den fernſten Bergen, ja über ſie hinaus: an einem ſolchen Tage gab es dort einen Künſtler, einen Maler, der kroch aus ſeinem Winkel hervor, beſchattete ſich die zwinkernden Augen mit der Hand und ſeufzte in den Tag hinein: ‚Wie kann man dieſe ſcharfen Umriſſe denn malen? Hier iſt weder Schönheit noch Myſtik!‘ Und drum kroch er zurück von wannen er gekommen, um darauf zu warten, daß die Erde wieder einen neuen Krankheitsanfall erleide, der Nebelfreund!“ Wie Kent hier das Erwachen zu einem neuen Kunſtſehen und -fühlen aus einem neuen Lebensgeſicht und Gefühl köſtlich zu ſchildern weiß!

Auf Seite 97 heißt es: „Das Beſte in mir iſt das, was ganz impulſiv in mir lebt. Und wenn ich mich für einen Augenblick einmal ſelber kritiſch betrachte, ſo erkenne ich, daß die in meiner Kunſt vorkommenden Formen, die Geſten, der Geiſt des Ganzen in Wirklichkeit nichts anderes ſind als eine genaue Wiedergabe durch Stift und Pinſel der in mir unbewußt lebenden und wirkenden Ideen.“

Und endlich auf Seite 109 der ekſtatiſche Ausbruch, indem er von ſeinem Bilde „Übermenſch“ — „leuchtend iſt der Himmel und die Figur lebt“ — ſpricht: „Leben iſt es, was der Menſch ſieht und feſtzuhalten ſucht, was er in ſeiner Kunſt neuzuſchaffen verlangt. Dem gilt ſein äußerſtes Bemühen und ſein Rütteln an den Feſſeln, die ihn binden. Könnte er nur frei ſein, frei über die Grenzen des Ausdrucks ſelber zu ſteigen, ins Sein hinein! Könnte er im prophetiſchen Sehen menſchlichen Geſchicks ſelbſt deſſen Form annehmen, zu rieſiger Geſtalt emporgewachſen, hinaufreichend weit über die niedrigen Erdenwolken in die unendliche Nacht hinein, glühenden Angeſichts, mit weitgebreiteten Armen, als ob er die Welten alle umarmen wollte! Dies iſt der Geiſt, der den ‚Übermenſchen‘ erfüllt, dies beſagen ſeine Gebärden.“ [1]

[1] Für einige der Abbildungen ſind wir der Mrs. Albert Sterner zu Dank verbunden, die bisher bei Meſſrs. Knoedler häufig Ausſtellungen neuer, eigene Wege gehender Künſtler veranſtaltet hat.



Rockwell Kent. Sonne und Eis. (Alaska 1919.)

Produktivität

Bemerkungen von MAX KRELL

Selbſtändigkeit im Schaffen iſt ſo relativ, daß ſie ſich faſt negiert. Immer greifen die Fühler ſchweifend weit zurück in eroberte, beſtätigte Sphären, daß, abſtrahiert man dieſe, vom Autonomen nur eine Winzigkeit übrigbleibt. Das entſpricht auch ungefähr dem Verhältnis, in dem die Armut des Fortſchritts zum drückenden Ballaſt der Vergangenheit ſteht. Soweit gedieh dann die Intellektualiſierung, daß aus reiner Intuition heraus kaum noch geſchaffen wird, keinesfalls mit großen, befreienden Schritten. Die Fanale der Geſchichte glühen immer über uns hin, der Marmor Michelangelos erſchreckt tief, weil er ſchon alles umwölbt, was noch geſagt werden kann. Höchſtens bleibt: einen neuen Geſichtspunkt aufzuſtöbern, der das Viſier um Grade verſchiebt. Das Monumentale und die Begriffe ſind vorhanden; nur ſie zu betrachten gibt noch Modalitäten. Die moderne Kunſt iſt keine Monumentalkunſt aus ſich mehr, ſondern: Variationskunſt der Betrachtung, keine Formung des Unbekannten, kein Herausbrechen des Mythos aus Dunkelheiten, ſondern Ziſelierung, Abplattung, Verdeutlichung. Daher immer Geſchrei um neue Stile und Bewegungen, daher Theorie und Ortsbeſtimmung, Geographie geradezu der neuen Geſichtspunkte, während es doch darauf hinauslaufen müßte: das Abſolute zu kriſtalliſieren. Das war früher anders, weil die Begriffe, die Dämonien überhaupt erſt benannt und gefaßt werden mußten. Euripides, Aeſchylos, Praxiteles wurden, die ſie heute in der Menſchheit ſind, nicht nur durch die Gewalt und Schönheit ihrer Linien, vielmehr und beſtimmender durch die Mythen, denen zuerſt ſie Ausdruck gaben. Dort, im Morgen der Künſte, ſtehen die Spitzenerſcheinungen noch dicht; von einem Niveau iſt zunächſt nicht zu reden, da alles Entdeckung, Primat iſt. Stück um Stück wird der Schleier von der Schöpfung geriſſen. Was ſpäter kam bis Vergil und Taſſo, bis Chardin oder Fiſcher von Erlach haben ſie damals im großen Umriß vorausgenommen, indem ſie das Ewige und das Typiſche, Menſchliches wie Sakrales, den Dualismus Fauſt-Mephiſto geſtaltlich ſanktionierten. Im heroiſchen Zeitalter war jedes noch zu geben: die großen Linien, Standartbegriffe menſchlicher Schickſale, Gedanken, Triebe. Als die Kunſt kreißte, wartete ein unbeſchickter Markt, den man vorſichtig, exemplariſch nur beſuchte, bis Gewöhnung die Maſſe lockte und zum Monumentalen, Einmaligen das Vielfältige, Differenzierte ſtieß, den Kärrnern die Arbeit erwuchs: die Spielarten zu deſtillieren, jenen Generalnenner zu ſuchen, der in der erſten großen Formung gegeben, durch das Barock der Folge aber verwiſcht war. Wie im Wiſſenſchaftlichen: je reicher die Fundamente der Kunſt betoniert wurden, deſto intenſiver geſchah auf ſolchem Podium Spezialiſierung. Der Strom ſtreckte ſich ins Breite, bekam Aſte, wurde Meer, der Spiegel rückte höher, Spitzenexemplare ertranken, Sophismus überragte. Da es auf Details ankommt, weiß auch der Flachkopf einiges von Belang in ſeine Provinzgaſſe zu ſchreien, ſagt es mit Emphaſe, Schulung aus bedeutendem Vorbild. Dank der Faszination aus lebendiger Atmung überredet die Nähe ſeines Ausſpruchs, der auf Kenntnis und Logik immerhin geruht, täuſcht über eine Wichtigkeit, die morgen ſchon verblaßt und nach weniger als einer halben Generation vermodert iſt.

Zweckloſigkeit gibt es nirgends. Die Kunſt auch, die als Abſtraktum bezeichnet wird und aus ihrer ätheriſchen Konſtitution Vorrechte himmliſcher Art genießt, iſt irdiſch zweckvoll; iſt inſtrumental, organiſch, phyſiſch und — da ſie nicht exiſtiert, wenn ſie uns nicht zum Spiegel, unſer Herz nicht zur Antenne hat — durchaus menſchlich ge-

bunden. Man ſagt wohl, ihr Zweck ſei ein äſthetiſcher, und das Schlagwort „l'art pour l'art“ wurde geſchrieben, verächtlich halb, ſchützend zur anderen Hälfte; ſie ſolle dem Staub entreißen und der ſchmutzigen Materie, veredeln, ergötzen. Zweifellos iſt ſie das Alles, erfüllt ſie ſolche Aufgaben. Dafür gibt ihre überlebensgroße Exiſtenz Beſtätigung, die ſich über abſterbende Generationen hin behauptet; bleibt immer, wirft gerundete Exemplare an Land, während die Meinungen rotieren. Formte die Frühe Standartbegriffe, dichtete Euripides Mythos, ſo war das der Zeit adäquat, erfüllte das die innere Beſtimmung ſeiner Zeit: war wahrhaft expreſſiv. Geheimes Geſetz aller Kunſt — da ich vermeiden will zu ſagen: Pflicht — iſt die Verdichtung des atmoſphäriſchen Zeitinhalts zur Greifbarkeit, iſt ein unwiſſenſchaftlicher, aus Nerven, Blut, Herz vibrierender Hiſtorizismus. Je höher geartet die Weſenheit einer Epoche, deſto bedeutender Niveau und künſtleriſcher Ausdruck. Nicht auf die Erregungszuſtände der Politik kommt es an, die ſekundär ſind, wellenhaft und erſt im Reſiduum beſtimmbar. Den Motor betreibt die zähe Kette der Kultur, abwegig meiſt von beglaubigten Erſcheinungen. Deshalb wirkt die bedeutende Leiſtung revolutionär, fällt aus allem Gegenwärtigen heraus, weil ganz ſie verwurzelt iſt in die Unterſtrömung und die eigentlichen Kräfte; deshalb nennt man ſie äſthetiſch, der Kontakt mit allem Zeitlichen iſt viel inniger, weil er am Urſprung ſchon und ganz in der Tiefe anſetzt.

Rockwell Kent. Anſiedlung am ſtürmiſchen Meer. (Neufundlandſerie. 1915.)

Mittelalterliche Bildwerke aus Frankfurter Privatbesitz

Mit 5 Abbildungen | Von M. ESCHERICH

Am 7. August wurde in Frankfurt a. M. in den Räumen des Kunstvereins eine von Dr. O. Schmitt geleitete Ausstellung eröffnet, in der Frankfurts private Schätze gotischer Plastik gezeigt werden. Angeregt durch die vorbildliche Pflege dieses Gebiets seitens der städtischen Skulpturensammlung und unterstützt durch die glänzende und vornehme Entwicklung des lokalen Kunsthandels wandten die Frankfurter Kunstfreunde seit einiger Zeit mit einer gewissen Vorliebe ihr Augenmerk auf das Auftauchen der bereits selten werdenden Qualitätsstücke gotischer Plastik. So kommt es, daß die 124 Nummern umfassende Ausstellung nur Gutes, zum Teil Außerordentliches enthält, gleich wertvoll für den Forscher wie für den bloß Genießenden.

Die Ausstellung beginnt, chronologisch geordnet, mit frühen französischen Werken, leitet von ihnen zum Mittelrhein über, dessen Glanzzeit Mitte 14. bis Mitte 15. Jahrhundert glücklich vertreten ist, zeigt bedeutende Beispiele aus den angrenzenden Gebieten bis tief ins flandrische hinein und wendet sich dann in breiter Kurve durch Schwaben, Bayern, Tirol ins 16. Jahrhundert bis an die Barockgrenze.

Das Material ist vorwiegend Holz. Bei den frühen französischen und rheinischen Statuen Nußbaum, später überwiegend Linde; in der Kleinplastik auch Alabaster und Ton.

Das früheste Stück ist eine französische Sitzmadonna (Auvergne?) aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, ein erstarrter Reflex des chaotischen Archaismus der versunkenen Antike, deren Scheidelicht die erwachende gallische Kultur spukhaft überspielt. Nicht uninteressant zum Vergleich daneben als germanisches Gegenstück eine westfälische Sitzmadonna um 1250 (Nr. 2), rührend in ihrem die Starre der Form durchbrechenden Gemüt. Das Kind greift bereits zärtlich nach der Mutter Kinn. Nr. 3 ist ein schönes und seltenes, typisch mainzisches Stück, wichtig als frühe Holzplastik, stilistisch zwischen zwei Mainzer Steinstatuen, die Madonna in der Fuststraße zu Mainz und die Madonna von der Liebfrauenkirche, jetzt im Museum daselbst, zu setzen. Eher vor als um 1300. Maria hält eine Lilie, nach der das auf ihrem Schoß sitzende Kind greift (Abb. 1). Von der Wende des 14. Jahrhunderts tritt eine schwerblütige westfälische Maria, eigenartig gestimmt durch graugrüne Färbung und schmale Goldhöhung der Säume in Konfrontation mit einer französischen Heiligen, deren überschlanker Körper in siegreichem Schwung der Hochgotik aufschnellt. Eine etwas steile fränkische Madonna (Nr. 8) leitet mit der streng stilisierten Querraffung der Mantelfalten in den beginnenden malerischen Stil um 1320 ein. Die nächste Stilphase, wo die Gewandfalten meist von der linken Schulter in sanfter Kurve nach der rechten Hüfte ziehen, eine Bewegung, die sich bei den Sitzfiguren vom linken Knie zum rechten Fuß als träumerische Gewandgebärde wiederholt, ist durch einen sitzenden Petrus, rheinisch, und eine wundervolle schwäbische (seeschwäbische?) Abendmahlsgruppe, Johannes an Christi Brust, wenn ich nicht irre, aus Sigmaringen stammend, vertreten. In ihr, wie in dem Kopfe einer elsässischen Heiligen (Fragment), sind noch Zusammenhänge mit dem Monumentalstil des 13. Jahrhunderts stark fühlbar; während ein kleines französisches Mariä-Krönungsrelief gleichzeitig den Auftakt zu dem zierlichen und bewegten Stil gibt, der von Paris ausgehend sogar bis England wirkte und am Rhein in Werken wie dem Marienstatter Altar seinen Niederschlag fand. Ein köstliches Werk aus dieser wohl kölnischen Werkstatt des Marienstatter Altars ist die Maria im Wochenbett mit den charakteristischen Rollenlöckchen am Ohr und der glatten, an Metalltechnik erinnernden Gewandbehandlung, die auch den Oberweseler Figuren und der Berliner hl. Katharina (Berl. Mus. 1920, 5. H., 215) eigen ist. Wir finden ihren Kopf genau wiederholt in zwei Kölner Reliquienbüsten (Lübbecke, Die Kölner Plastik, Straßburg 1910, Taf. VI, 2). Vielleicht noch dem Niederrhein, unter französischem Einfluß, gehört die Sitzmadonna (Abb. 2) an, die, obwohl schlank und im Körper unruhig bewegt, dennoch zu jenem am Mittelrhein stark verbreiteten schweren und oft schwerfälligen Typus von Sitzmadonnen führt, von denen das Darmstädter Museum gute Beispiele aus Friedberg und Bingen besitzt (Aus-

führliches darüber bei Back, Mittelrhein. Kunſt). Daß an der Mainlinie Berührungspunkte mit Rheinfranken beſtehen, fühlen wir vor einer Würzburger Madonna (Nr. 20), die Zuſammenhang mit dem Würzburger Grabſtein des Biſchofs Wolfskehl, aber auch mit den Grabmälern zu Eberbach im Rheingau zeigt. Vom Mittelrhein, und zwar wahrſcheinlich Mainz, ſtammt die ſchöne Sandſteinmadonna (Abb. 3) ehemals Sammlung Noll, wundervoll in der leicht geſchwungenen Bewegung, ſchlank aufſteigend und ſich trichterartig verbreiternd, der weiche Fluß der Linien anmutig begleitet von mouſſierendem Staccato heiteren Saumſpiels. Eine nahe Verwandte von ihr ſteht in der Kathedrale zu Chartres. Sie ſelbſt iſt Mutter eines blühenden Geſchlechts jener rhein- und weinländiſchen Römerinnen, wie ſie uns in der Madonna von Hallgarten und den jüngeren Madonnen des Mainzer Muſeums (aus dem Karmeliterkloſter, aus der Korbgaſſe und Schuſtergaſſe), entgegentreten. Mittelrheiniſch vielleicht iſt auch der ſitzende hl. Joſeph, der uns in die Nähe des Saarwerden-Denkmals führt. Eine hochbedeutende Gruppe bilden die ſieben rheiniſchen Beweinungen, davon fünf im engeren Sinne dem Mittelrhein angehören. Gleich die früheſte (Abb. 4) iſt ein eigenartig ſchönes Stück. Wohl für die Aufſtellung an einem Pfeiler gedacht, iſt ſie ſchmal und hoch entworfen mit kaum für nötig befundener Betonung des Sitzens. Der winzige, ſäuglingsgroße Chriſtus auf ihrem Schoß überſchneidet in ſchräger Horizontale nur wenig ihre Geſtalt. Dennoch iſt dieſes Miniaturfigürlein die Hauptperſon, was durch eine zarte Wendung von Marias Körper nach ihm fein ausgedrückt wird. Das Geſicht der Maria iſt rheiniſcher Typus, von ſenſitivem Leben durchgeiſtigt. Die Hände ſind gefaltet, die Schultern demütig geſenkt in dem weichen Rhythmus des Steinſchen Grabmals zu Eberbach. Nr. 29, Pietàgruppe auf einem Hügel mit Totenköpfen, iſt eine etwas veränderte, derbe Kopie des gleichen Motivs im Muſeum zu Münſter. Die große Beweinung, Nr. 30, bereits auf der Frankfurter Kunſtmeſſe ausgeſtellt, zeigt der Lorcher Pietà des Frankfurter Skulpturenmuſeums verwandte, in die laute Sprache monumentalen Stils vergrößerte Züge, wogegen die in ein Dreieck gezogene Gruppe, Nr. 31, trotz zeitmodiſcher Motive archaiſierend wirkt. Ein intereſſantes Stück der Alabaſterplaſtik iſt die kleine Pietà Nr. 32, naheſtehend der Alabaſterpietà in der Frankfurter Skulpturenſammlung, wenngleich nicht von derſelben Hand. Eine wertvolle Bereicherung dieſes erſt kürzlich von Swarzenſki umfaſſend bearbeiteten Gebiets (Städel-Jahrbuch, 1. Bd., 1921). In dieſen Kreis gehört beiläufig auch ein Alabaſterrelief „Kreuztragung“. Ein ähnliches (vgl. Swarzenſki) in der Heiligengeiſtkirche zu Paſſau. Als Beiſpiel aus der Tonplaſtik iſt die auch als Fragment unverwelklich ſchöne Maria einer Beweinung, Nr. 33, zu begrüßen.

Im Zuſammenhang intereſſiert eine ſchwäbiſche Gruppe trauernder Frauen. Ein ganz herrliches Werk. Eng aneinandergeſchmiegte ſchlanke Geſtalten mit glockig die Stirn überhängenden Tüchern, feinen Geſichtern; die Formen ſenſitiv geſteigert durch blaue Tönung der Augen und der Gewandſäume; in Rhythmus und Farbe die Illuſion von Glockenblumen weckend.

Ein Figürlein maleriſcher Wirkung iſt eine liebliche kindliche Maria im Ährenkleid. Das gleiche Gemüt, aber in ſchwerfälligerem Ausdruck, ſpricht aus zwei großen ſtillen Maria- und Johannes-Statuen aus dem hanſeatiſchen Oſtſeegebiet, während aus der gleichen Zeit ein bayriſcher hl. Johannes (von einer Kreuzigung) ſich ſeeliſch ſtark ausgibt. Der Körper bäumt ſich wie eine windgepeitſchte Flamme. Gut im Ausdruck wirkt auch ein bayriſcher ſchlafender Petrus.

Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts iſt verhältnismäßig wenig, aber mit recht feinen Koſtproben vertreten. Die kleine Alabaſter-Maria, Nr. 46, möchte man gern dem Mittelrhein zuſchreiben. Ein edles Stück niederrheiniſcher Gotik iſt der ſchlanke Ritter St. Georg, verwandt mit einer gleichnamigen Statue des Suermondt-Muſeums in Aachen. Nr. 47 darf als gutes Beiſpiel guter flämiſcher Kunſt gelten. Schön und gelaſſen vornehm, wie von einem Rückerinnern an Roger van der Weyden verklärt, erſcheint eine nordfranzöſiſche oder walloniſche hl. Margarethe. Ein Kruzifix, ein Schmerzensmann in Halbfigur und ein Schnitzaltar des thüringiſchen Hinterwäldlers Valentin Lendenſtreich werfen intereſſante Streiflichter auf die etwas rückſtändige, aber herzenswarme ſächſiſche Kunſt der Jahrhundertwende. Hinwider peitſcht ein Schmerzensmann aus der Moſelgegend durch

Abb. 1 (Kat.-Nr. 3). Madonna. Rheiniſch (Mainz), um 1300.

Abb. 2 (Kat.-Nr. 15). Madonna. Rheiniſch, erſte Hälfte 14. Jahrh.

Zu: M. Eſcherich, „Mittelalterliche Bildwerke aus Frankfurter Privatbeſitz".

Abb. 3 (Kat.-Nr. 22). Madonna.
Rheiniſch, um 1380.

Abb. 4 (Kat.-Nr. 18). Beweinung.
Rheiniſch, zweites Viertel 14. Jahrh.

Abb. 5 (Kat.-Nr. 73). Verkündigungs-Maria. Bodenſee, gegen 1500.
(Friedrich Schramm von Ravensburg.)

Zu: M. Eſcherich, „Mittelalterliche Bildwerke aus Frankfurter Privatbeſitz".

schonungslosen Realismus das Gefühl des Beschauers auf. Ein übrigens sehr merkwürdiges, schwer datierbares Werk, da in ihm die gotische Empfindungsskala von mehr als einer Epoche durchlebt, nach- und vorempfunden wird. Um bei dem Motiv des Schmerzensmannes zu bleiben, sei hier auch gleich ein elsässisches Stück, Nr. 90, genannt, im stärksten Gegensatz zu dem vorigen, vorwiegend Aktproblem, den Körper ornamental zu stilisieren. Entstehungszeit, wie die Beinstellung beweist, nach Baldungs Freiburger Hochaltar.

Ein reizendes Profanwerk der Kleinplastik ist eine lautenspielende Dame (kein „Engel") aus Schwaben, Ende des 15. Jahrhunderts; von flottem, echt schwäbischem Temperament ein Mohrenkönig aus Augsburg und ein Johannes d. T. (Nr. 74) mit glücklich betonter Raumabmessung durch quer vorgesetztes Standbein. Eine kniende Verkündigungsmaria (Abb. 5), Friedrich Schramm von Ravensburg zugewiesen, in die bedeutende ulmische Gruppe gehörig, in deren Mitte der Blaubeurener Hochaltar und die bezaubernde Magdalena des Kaiser-Friedrich-Museums steht, darf wohl als das Hauptück unter den schwäbischen Werken der Ausstellung betrachtet werden. Die anmutige hl. Jungfrau auf dem Sichelmond aus Baustetten, Donau-Illergebiet, wird hier doppelt gern begrüßt, da sich von ihrem Altar eine hl. Magdalena bereits schon vor längerer Zeit in Frankfurt (Historisches Museum) eingefunden hat. Der burleske St. Eligius (Nr. 95), Yvo Strigel von Memmingen zugewiesen, ein köstlicher Schwabentyp zünftlerischen Spießertums gibt einen wichtigen Anhaltspunkt zur Lokalisierung und Datierung seines wenig verschiedenen Doppelgängers im Metropolitan Museum zu New York (Abb. Ber. Kunststätten, Bd. 58, S. 46) dort mit Fragezeichen der Normandie zugewiesen. Edle Arbeit ist der von stiller Beschaulichkeit übersonnte lesende Mönch und eine hl. Anna mit Granatapfel, von einer Anna selbdritt-Gruppe, beide wohl ulmisch. Eine kleine Stiftergruppe, Bürgersfrau mit drei Kindern, schwäbisches Tanagra, ist ausgezeichnete Augsburger Arbeit. Eine stolze hl. Katharina, Nr. 105, Syrlinschule geht bereits in den Stil der Renaissance, ebenso das schöne Heiligenflachrelief von Jörg Kändel von Biberach.

Von der fränkischen Spätgotik stehen fünf schöne Riemenschneider an erster Stelle, die von Rauch dem Meister zugewiesene Maria von Groß-Ostheim, eine der Würzburger Doppelmadonna nahe Maria mit Kind, eine Verkündigungsmaria und zwei Statuetten der Heiligen Lorenz und Stephan, etwa aus der Zeit der Darmstädter Kreuzgruppe. Bedeutend im Ausdruck ist eine große hl. Elisabeth, Nr. 66, leider abgelaugt. An der fränkisch-rheinischen Grenze steht eine ausdrucksvolle Pietà, Nr. 72. Als letztes mittelrheinisches Stück sei hier eine noch dem 15. Jahrhundert gehörige, von Engeln emporgetragene Magdalena, Nr. 124, genannt, mit der die jüngere Schutzmantelmaria zu Finthen bei Mainz in einen gewissen Zusammenhang gebracht werden kann.

Einen würdigen Abschluß der reichen Wanderung bilden einige großzügige bayrische Arbeiten, untermischt mit tirolischen. Eine lesende Heilige, Art des Leinberger, ein feiner Christuskopf von Loy Hering, zwei wuchtige Tiroler Heilige (Nr. 119, 120), eine mächtig ausladende Patrona bavariae (Nr. 113), eine köstliche Katharina in Halbfigur, deren erhobener Finger in den Barock zu deuten scheint und zwei Heilige des Altöttingers Mattheus Kreniss, deren wallender Rhythmus den Weg der Gotik zum Barock freilegt.

Die Ausstellung bleibt bis 4. Oktober geöffnet.

Die Zeit und der Markt

Sammlungen

Muſeumsführer und Jahresberichte

Seitdem die ehemalige Reſidenz in München als öffentliches Muſeum eingerichtet wurde, beſitzt Bayerns Hauptſtadt eine Sehenswürdigkeit mehr, die wirklich nicht alltäglich iſt. Wenn auch die innere Umgeſtaltung und Neuaufſtellung in der Reſidenz noch nicht zum Abſchluß gekommen iſt, kann man doch ſagen, daß die bisherige Arbeit ſo viel feines Verſtändnis und Liebe zu den Dingen verrät, daß dieſe Sammlung einmal zu den bedeutendſten in Europa zählen dürfte. Mit der Übernahme des ehemaligen Krongutes durch den Staat ſind aber auch kunſtgeſchichtlich außerordentlich wichtige Feſtſtellungen ermöglicht worden. Unbekannte Werke treten ans Licht und Meiſternamen von Rang, die bisher ſo gut wie niemand beachtet hatte, bedeuten jetzt innerhalb der bayeriſchen Kunſtgeſchichte Eckpfeiler der Entwicklung, die nicht mehr zu überſehen ſind. Jedenfalls war es ein ſchöner und fruchtbarer Gedanke, den wertvollſten Teil aus dem übernommenen Krongut muſealen Zwecken dienſtbar zu machen und es zeugt unbedingt für die große Liebe zur Sache ſelbſt, wenn beinahe mit dem Tage der Eröffnung des neuen Muſeums dem Publikum auch bereits ein kleiner, durch Bildtafeln unterſtützter Führer in die Hand gegeben werden konnte, den der Konſervator dieſer Sammlung, Dr. Adolf Feulner, verfaßt hat. Frei von Pedanterie und einſeitiger Gelehrſamkeit begleitet dieſer Führer den Beſucher der Sammlung ſtets unterweiſend von Raum zu Raum. Gerade daß die Fülle neuer wiſſenſchaftlicher Erkenntniſſe hier nicht aufdringlich unterſtrichen, ſondern als Beigabe mit dem übrigen verarbeitet iſt, macht dieſen Führer zu einem ebenſo brauchbaren wie nützlichen Inſtrument in der Hand des Beſuchers. Feulner hat ſich bei der Beſchreibung von rund 75 Sälen bewußt einer großen Beſchränkung unterzogen und er gibt für die richtige Einſtellung und Wertung des jeweiligen Milieus genau ſoviel wie der Laie aufzunehmen in der Lage iſt. Erſt mit dieſem Führer aber hat die Reſidenz als ſolche ihre künſtleriſche Auswirkung in die Breite bekommen und auch der Gelehrte von Fach darf ſchon jetzt das ſchmucke Bändchen als einen vielverheißenden Vorläufer für einen ſpäter erſcheinenden wiſſenſchaftlichen Katalog begrüßen.

Neben der Münchner Reſidenz hat ſich auch Nymphenburg neu erſchloſſen und auch hier ſind es die gleichen Perſönlichkeiten geweſen, die die dankbare Aufgabe der Neuaufſtellung unternommen, in erſter Linie der Direktor der Muſeen und Kunſtſammlungen des ehemaligen Krongutes in Bayern, Prof. Dr. Friedrich H. Hofmann ſelbſt und neben ihm der Konſervator Dr. Adolf Feulner. Auch für Nymphenburg liegt, ähnlich wie für die Reſidenz, ein kleiner Führer vor, der nach den gleichen Geſichtspunkten gearbeitet, dem Publikum die reichen Schätze auch dieſer Sammlung erſchließt. Alles in allem darf man ſagen, daß mit der Eröffnung der beiden Fürſtenmuſeen eine kunſtgeſchichtliche Tat von höchſtem Ausmaß vollbracht worden iſt, die in ihrer Art auf lange hinaus vorbildlich bleiben dürfte.

Die Hamburger Kunſthalle pflegt alljährlich einen Überblick über ihre Neuerwerbungen zu geben, den im Anhang zahlreiche gute Reproduktionen unterſtützen. Auch der letzthin erſchienene Jahresbericht für 1920 verzeichnet wiederum eine Reihe wichtiger Neuerwerbungen und Stiftungen, unter denen das Vermächtnis von Herrn und Frau Dr. Troplowitz an erſter Stelle zu nennen iſt. Mit dieſer kleinen, gewählten Sammlung, die Werke von Leibl, Liebermann, Slevogt, Trübner, aber auch Bilder von Corot, Renoir, Sisley und Picaſſo umfaßt, hat die Kunſthalle einen Zuwachs von außerordentlichem Rang erhalten. Weniger überzeugend wirken die Neuerwerbungen an neueren Meiſtern, die erſte Namen und ſolche von längſt vergangenem Klang miteinander verbinden. Kauft man ſchon Bilder von Kirchner und Paula Modersohn, dann hätte man Pascin und Götz v. Seckendorff beſtimmt entbehren können. Auch darf der Nichthamburger Kunſtfreund ſeine Bedenken gegenüber der zu ſtarken Berückſichtigung modernen hamburgiſchen Kunſtſchaffens nicht unterdrücken. Ob man Hermann Hahns reitenden Jüngling außerdem für eine glückliche Neuerwerbung einer ſolchen Sammlung halten kann, das zu entſcheiden mag der Nachwelt überlaſſen bleiben.

Auch das Schweizeriſche Landesmuſeum in Zürich hat kürzlich ſeinen 29. Jahresbericht für 1920 verſandt, der ebenfalls einige der Hauptſtücke, ſo das prächtige Porträtmedaillon einer jungen Dame aus der Casa Rusca in Locarno und die prachtvolle Figurenſcheibe mit der Darſtellung des hl. Georg, eine Arbeit des Züricher Glasmalers Lukas Zeiner um 1510, neben anderen in Heliogravüren reproduziert. Dem Charakter

der Sammlung entsprechend, handelt es sich im ganzen bei sämtlichen Neuerwerbungen um Werke schweizerischer Herkunft, die der Bericht im einzelnen beschreibt und kunstgeschichtlich würdigt. h.

Karlsruhe

Von der Kowarzik-Stiftung in Frankfurt a. M., die zum Ankauf moderner Kunstwerke für deutsche Galerien bestimmt ist, sind in diesem Jahre Werke von folgenden Künstlern angekauft worden: A. Babberger-Karlsruhe, W. Baumeister-Stuttgart, H. Eberhard-Stuttgart, J. Kerkovius-Stuttgart, L. Feininger-Weimar, H. Campendonk-Krefeld. Die Erwerbungen werden in diesem Jahre der Karlsruher Galerie überwiesen.

Ausstellungen

Dresdner Ausstellungen

Die großen Sommerausstellungen Dresdens rücken sich diesmal im Gesamtgewicht so nahe wie noch niemals: Die der Kunstgenossenschaft auf der Brühlschen Terrasse hat es verstanden, durch Hinzuziehung einheimischer fortgeschrittener Talente wie Felixmüller und einer stattlichen Schar von Gästen (unter denen insbesondere die von Ahlers-Hestermann besorgten Hamburger auffallen; angenehmer als das halbe Dutzend konventioneller Ofenschirmdekorationen, Biedermeiertum überlebtester Sorte von Th. Th. Heines Gnaden) ein geschmackvolles Niveau zu halten. Wogegen die Künstler-Vereinigung an der Lennéstraße mit einer zwei Räume umfassenden Gesamtschau O. Kokoschkas aufwartet, die allerdings schon allein einen Besuch in Dresden lohnt. Man hat m. W. bisher noch keine so umfassende Übersicht von Kokoschkas Werk gesehen und wird sie sobald auch schwerlich wieder zu sehen bekommen. Sie verwirklicht sozusagen die ideale Forderung einer Kokoschka-Sammlung; und nimmt man hinzu, daß bei Richter gleichzeitig das graphische Oeuvre und Zeichnungen von ihm zu sehen waren, so stellt sich eine außerordentlich günstige Gelegenheit dar, dies bedeutsamste Malwerk deutscher Gegenwart ausgiebig kennen zu lernen. Denn als solches wird Kokoschkas Wirken hier offenbar, das jenseits des Impressionismus eine ganz besondere, für Deutschland seltene Synthese des Rein-Malerischen und des Geistigen zeigt. Die Entwicklung, die 1906 mit den Trauerspielen anhebt, geht dabei von einem Übergewicht des Geistigen sacht, und seit 1917 etwa offensichtlich zu einem solchen des Malerischen und Reinfarbigen über. Wenn man als Kind seiner Zeit ausdrücken möchte, daß einem die frühere Periode mehr Freude macht, weil sie Tieferes aufwühlt, weil sie metaphysische Schleier hebt und die Farbe dabei als das gebraucht, was sie größter Kunst immer war: Mittel zur Bloßlegung visionärer Erscheinungen (wovon das Stilleben mit dem geschlachteten Hammel vielleicht eines der erschütterndsten Symbole unserer Zeit bedeutet) — so zögert man doch davor angesichts der Wunder an Farbe in seinen letzten Bildern; weil man nicht weiß, wie man sich zu dieser Antinomie nach wiederum zehn Jahren verhalten wird. Gegenwärtig ist der Eindruck jener Frühwerke um 1910 (von denen man eins der wesentlichsten im Kölner Museum weiß: den Dent du Midi) jedenfalls überwältigend; und auch Übergangswerke, wie die Susanna und die Mutter mit Kind, möchte man noch über die Macht der Musik, die Heiden und König Saul der letzten Jahre stellen, weil diese einiges von dem zu entbehren scheinen, was jenen in reichstem Maße eignet: Ausdruck einer großen und tiefen Seele.

Die Kunsthandlung Arnold bietet gleichzeitig eine überraschend reiche Sammlung holländischer Malerei und Zeichnung des 17. Jahrhunderts. Das Verdienst dieses Salons, der unermüdlich neue und schöne Kollektionen, vor allem der jüngsten Zeit, bringt, steht über allen Zweifel; er gehört zu den paar führenden in Deutschland, die stets wußten, was Kunst ist, sich durch keine Zeitschranken einengen ließen und ebensoviel Sinn für die letzten Entwicklungen der Gegenwart haben (man erinnert sich, daß seinerzeit hier die „Brücke" zum ersten Male, im vorigen Jahre Schlemmer und Baumeister gezeigt wurden) wie für das wahrhaft Gute jeder Vergangenheit. Und dies vorausgeschickt, dürfen wir sagen: daß die Qualität dieser Holländer einwandfrei und für den Sammler solcher Kabinettskunst voller Reize sei (Zeichnungen von Rembrandt und Momper, Gemälde von Flinck, Goyen, Berckheyde, den Haarlemer Vermeer und E. van de Velde seien hervorgehoben) — auch voller Anreiz zum Kaufen; daß aber für Kunstbetrachter heute doch wohl nur die Höhepunkte dieser Kunst das Gefühl des lebendig Ergreifenden auslösen. Wer von dem Erlebnis „Kokoschka" kommt, kann nicht so viel Herz für die Geistigkeit des Molenaer oder gar Teniers aufbringen. Womit nichts gegen die gesagt sein soll, die selbiges Herzjustamente an die Rülpser der holländischen Bauern gehängt haben; und am wenigsten gegen das Genie eines Brouwer, der aus solchen Rülpsern strahlende Kunstwerke zauberte.

Paul F. Schmidt.

Josef Eberz: Das Werk von Assisi

(In der Ausstellung bei Goltz-München)

Josef Eberz ist nach Italien gegangen, nach Assisi, als ein sanftgläubiger deutscher Maurice Denis, aber er hat sich nicht — wie zu erwarten, zu befürchten war — träumend in dem Dämmer der Unterkirche verloren, hat nicht vor Giotto und Fra Angelico allzu lange sentimentalisch-andächtig verweilt, sondern hat seine Sinne durch die Formen und Farben der südlichen Landschaft berauschen lassen, hat vor der transalpinen Natur die demütig-großartige Anschauungsweise Cézannes begriffen und manchmal im heiligen Taumel van Goghs gerast.

So hörte er auf ein deutscher Maurice Denis zu sein, und wurde ein Maler, ein einfacher, unliterarischer Maler.

Bei Goltz hängen die Werke, die er aus Italien mitgebracht hat: Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen. Fast durchwegs Landschaften, nur drei oder vier Figuralkompositionen; diese möchte man gerne vermissen. Aber seine Landschaften! Herr Meier-Graefe! Es gibt einen deutschen Maler, der sein Handwerk so gut versteht wie Ihre mit Recht so bewunderten Franzosen des 19. Jahrhunderts. Er heißt Josef Eberz.

Aber lieber noch als seine farbentrunkenen Gemälde und Aquarelle ist mir jene Zeichnung, die er „Felsen bei Assisi" genannt hat. Hier hat Eberz ohne archaisierendes Getue angeknüpft an die ruhmreichste Tradition deutscher Kunst: an die Zeichnung Albrecht Dürers. Leop. Zahn.

Hagen i. W.

Zur Zeit stellt das Museum Folkwang Kollektionen der beiden jungen Expressionisten Nebel und Bauer (Berlin) aus. Der erstere bewegt sich in einer Linie farbig-zeichnerischer Zerstückelungen des Gegenständlichen, die einst durch Kandinsky inauguriert wurden, der Franz Marc — der unvergeßliche — in einigen, aber wirklich nur in einigen, Werken seinen Tribut zollte und die dann durch Klee zu bunten Improvisationen gesteigert wurde. Man kann nicht umhin festzustellen, daß eben diese phantasievollen Improvisationen eines Klee durch die bemerkenswert geschickte Hand Nebels allzu stark systematisiert wurden. Es geht eine gewisse Erstarrung durch die Bilder, besonders die reichlich großformatigen. Der Eindruck des Mühsamen überwiegt, ein Kläubeln in Linien und Farbarabesken, fast eine Art Realismus mit anderen Mitteln. Vielleicht wird Nebel bald zu der Einsicht kommen, daß er doch andere Bahnen einschlagen muß, wenn sein Weg in Zukunft fruchtbar sein soll.

Bauer wäre ähnlich zu diagnostizieren. Was bei Nebel in geschmeidigen Kurven über die Flächen schlängelt, versucht Bauer in abstrakt-kubische Symbole umzudeuten. Auch hier aber fehlt letzte Vergeistigung. Das Geistreiche scheint durch trigonometrische Pedanterie erstickt. Die jungen Künstler sind in der Befolgung eines expressiv-kubischen Programms viel zu ausführlich. Mühe und Anstrengung, dem modischen Geschmack — oder ist es schon ein Geschmack von gestern — gerecht zu werden, sind allzu stark zu spüren. Es tut nicht gut, wenn man päpstlicher als der Papst sein will. Hvr.

Wiesbaden

Im Nassauischen Kunstverein — Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst — stellt Stuckgold eine durch vier Säle sich ziehende, große Kollektion aus. Zum Teil sehr interessant. Die Münchner Russen, und über sie vermittelt Matisse, mögen mehr als Eindrücke wie als Einflüsse maßgebend gewesen sein. Die Stärke des Künstlers liegt im Bildnis, wo er bei streng flächigem Schema eine Wahrheitstreue entwickelt, die den Beschauer aufmerksam werden läßt. Auch die religiösen Darstellungen lassen nicht gleichgültig, obwohl hier in der Erregtheit Stammeln die Formgebung hinter dem Wollen zurückbleibt. Der frühgotisch empfundene Ahasver bleibt unklar. — Die kleineren Mosesbilder wirken geradezu dilettantisch, während in der „Gesetzgebung" die mystische Erscheinung einer Wolkenhand zu erlebnisgroßem Moment wird. Es handelt sich um eine starke Kraft, deren Hemmungen nur darin liegen, daß Phantasie und Wirklichkeit sich zuweilen befeinden, statt sich zu umarmen. ch.

Neue Bücher

Neue Kunstliteratur

Alfred Kuhn, Die neuere Plastik von 1800 bis zur Gegenwart. Mit 68 meist ganzseitigen Netzätzungen und 14 Strichätzungen. Delphin-Verlag. München 1921.

Maurice Raynal, Braque. Avec 32 reproductions en Phototypie. 1921. Editions de „Valori Plastici", Roma.

Hermann Uhde-Bernays, Münchner Landschafter im neunzehnten Jahrhundert. Mit 81 Abbildungen. Delphin-Verlag. München 1921.

Karl With, Asiatische Monumentalplastik. (Orbis Pictus Bd. 5.) Verlag Ernst Wasmuth A.-G., Berlin.

Kuhns Buch über die neuere Plastik trifft zweifellos den Radius der Zeit. Wenn irgendwo überkommene Bildung zu falschen Wertbegriffen und Einstellungen verführt hat, dann gegenüber dem bildhauerischen Schaffen in der letzten und vorletzten Vergangenheit. Nach dem Barock verfällt die plastische Schöpfung jenem tiefen Abstieg, aus den uns eigentlich erst der Expressionismus wieder herausgeführt hat. Zwischen Thorwaldsen und Rudolf Belling klafft eine Welt voll Gegensätzlichkeit des Gefühls, aber auch der primären Berufung auf die plastische Mission. Maillol auf der einen, Hoetger auf der anderen Seite sind die Bahnbrecher des neuen Stils geworden. Das eigentliche Problem aber des bildhauerischen und plastischen Gestaltens ist von keinem Künstler begrifflich so fein ausgedeutet worden wie von Hoetger, der zuerst in dieser Zeitschrift dem Thema letzte Formung gab (vgl. Cic., Jahrg. XI, Heft 7). Vielleicht angeregt durch die Antithese Rodin-Hoetger, unternahm es Kuhn, das Buch über die neuere Plastik zu schreiben und man muß gestehen, daß dieser gedanklich fein disziplinierte Kopf dabei im ganzen mit einer Leistung aufwartet, der wir auch dann unsere Hochachtung nicht versagen können, wenn sich hinsichtlich der Wertung im einzelnen hier und dort auch polare Gegensätzlichkeiten der Auffassung ergeben. So empfindet man in Kuhns Darlegungen oft noch eine zu starke historische Bindung. Der Drang nach Objektivität legt seinem Temperament in Momenten zu starke Zügel an und man bedauert vielleicht gelegentlich, daß der Mut zu letzter Subjektivität versagt. Denn was unserer Zeit vor allem fehlt, ist Bekennertum. Eine Epoche wie die unsrige, die wie kaum eine andere in der Geschichte der Völker von innen heraus durch neue Ideen und Erkenntnisse gespeist wird, die vordem außerhalb unseres rationalistischen Begriffsvermögens lagen, braucht mehr als jede frühere jene Überzeugtheit, die auch vor dem Hohn der Masse nicht zurückschreckt. Mit dem Talent allein ist es nicht getan, Persönlichkeit allein bringt Fruchtbarkeit. Die steht zwar auch hinter diesem Buche, aber nicht so stark und bezwingend als man sich vielleicht gewünscht hätte. Trotzdem: Das Buch ist als Ganzes genommen unbedingt ein großer Wurf. Schon die Tatsache, daß dies wichtige Thema von einem Manne bearbeitet wurde, der von Haus aus das richtige Organ für plastisches Schaffen hat und begrifflich außerordentlich gut zu definieren weiß, muß doppelt unterstrichen werden und noch weniger darf der Kritiker die Solidität der aufbauenden Arbeit und der feinen Gliederung des Ganzen verkennen. Wir haben hier ein Werk vor uns, daß der moderne Kunstfreund wirklich mit reichem Genuß lesen wird, eine Arbeit, die notwendig war und viel auch zum Verständnis der neuen Kunst beitragen wird, ein Buch voll Tiefgründigkeit, von vorzüglicher Diktion und einem Ernst der Überzeugung, der in den Tagen schlimmster feuilletonistischer Schaumschlägerei auf der einen, und jener mit Emphase vorgetragenen Besserwisserei steriler Kunstpäpste auf der anderen Seite doppelt zu Herzen spricht; alles in allem ein erfrischendes Buch, dem auch der Verlag seine Liebe hinsichtlich der Ausstattung nicht versagt hat.

Ähnliches gilt von Raynals neuem kleinen Werk über Braque, mit dem der Verlag der „Valori plastici" eine Serie moderner Kunstbücher einleitet, denen verwandt, die Klinkhardt & Biermann unter dem Titel „Die junge Kunst" herausgeben. Diesem ausgezeichneten Franzosen wurde kürzlich die vortreffliche Picasso-Monographie gedankt, die auch an dieser Stelle gewürdigt worden ist. Der neue Braque-Band hält die gleiche Richtungsachse inne. Er ist Bekenntnis zum Kubismus, durch den sich jene neue Weltanschauung manifestiert, die in Küppers feinem Büchlein zuerst ihre geistige Ausdeutung erfahren hat. Braque ist neben Picasso vor allem zu nennen, wenn es sich um den „Kubismus" schlechthin handelt. Raynal hat dem Thema die grenzenlose Bekennerschaft zugewendet, ohne die weder die Kunst der Moderne noch unsere Zeit selbst bestehen können. Er sieht in Braque mit Recht den Wegweiser zu neuen Höhen und bisher nicht gefühltem künstlerischen Erlebnis. Ein Buch also, dem Liebe begegnet, weil es selbst Liebe ausströmt.

Neben solchen Dokumenten persönlichsten Bekennertums wirkt das Buch von Uhde-Bernays weniger zeitgemäß. Möglich, daß ihm nach der Anpreisung des Verlages vielleicht die Freunde bayrischer Berge reinere Freude abgewinnen können, die auf dem Gipfel der Gletscher ihren expressionistischen Gott noch nicht entdeckt haben. Denn soviel steht fest: Der liebe Gott hat eine herrlichere Natur geschaffen als sie die ganze verflossene Münchner Landschaftsmalerei wiedergeben konnte, der Uhde-Bernays ein wenig zu sehr mit Emphase sein Loblied singt. Morgenstern und Rottmann in Ehren, Spitzweg, Schleich, Lier und Seidel e tutti quanti anerkannt, kann man heute noch ernstlich über die Dinge sprechen, wenn man das Kriterium reiner Kunst überhaupt gelten lassen will. Warum fehlte dieser Zeit der Photograph, der die Meister des kleinen Formates (auch im Geistigen) ad absurdum führte.

Zugegeben, daß für die reine Wissenschaft ein solches Buch nicht ohne Nutzen ist, daß hier und dort auch wertvolle neue historische Zusammenhänge erstmalig aufgezeichnet worden sind — und in diesen Dingen bewährt sich der Philologe Uhde-Bernays jeweils ganz vortrefflich — so muß endlich doch einmal gesagt werden, daß der Apotheker Spitzweg die Welt nicht um einen Deut vorangebracht hat und daß von diesem „Heroentum" aus Kunstgeschichtsschreibung heute schwer noch möglich ist. Trotzdem zeugt die Arbeit von Fleiß und Begeisterung, und wer dem Stoff im ganzen Wärme abzugewinnen vermag, wird sich vielleicht auch weniger an die Auswüchse jenes pastoralen Tons stoßen, der gerade im Schlußkapitel unerträglich wirkt. Das Werk steht als Ganzes unbedingt an dem Schnittpunkt zweier Epochen. Sein Gesicht ist auch geistig durchaus retrospektiv, solide, aber ohne schöpferische Größe.

Geht man von der Lektüre dieses Buches zu der letzten Publikation über, die wir Karl With verdanken, der uns in einer kleinen Schrift mit vorzüglichen Abbildungen in die asiatische Monumentalplastik einführt, dann empfinden wir schon nach der Lektüre einer halben Seite jene Universalität der Einstellung und des schöpferischen Miterlebens, d. h. jener künstlerischen Intuition, die uns längst die Bücher dieses gottbegnadeten Autors zum unvergeßlichen Erlebnis gemacht hat. Hier ist der Wille zu neuer Formung evident, hier der Schnittpunkt westlichen und östlichen Denkens Zentrum einer neuen Synthese, aus der heraus vielleicht Europas Schicksal einmal wieder zum Guten zu wenden ist. Jedes Wort dieser fein ziselierten Einleitung ist Gold und seine Bedeutsamkeit steht jenseits jeder schöngeistigen Phrase. Withs Bücher sollten in Tausenden von Exemplaren unter der neuen Jugend einer neuen Zeit verbreitet werden; unter ihnen diese Schrift über die asiatische Monumentalplastik an erster Stelle, weil sie ein Buch von stärkster geistiger Struktur und persönlichstem künstlerischen Bekenntnis ist. Biermann.

Bildteppiche

Als eine „Geschichte der Gobelinwirkerei" erschien bereits Anfang des Jahres in einer rasch vergriffenen ersten Auflage, die sogar der Kritik verschlossen blieb, im Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin, von Hermann Schmitz ein mit über 150 Abbildungen ausgestattetes Werk unter dem Titel „Bildteppiche", das kürzlich in zweiter, beinahe kaum veränderter Auflage herauskam. Die starke Nachfrage gerade nach diesem Buch beweist, wie sehr es bisher in der deutschen Literatur gefehlt hat. Wenn es trotzdem nicht in jeder Beziehung die Erwartungen erfüllt, die man einer solchen ersten zusammenfassenden Darstellung eines in der deutschen Kunstliteratur bis dahin kaum bearbeiteten Gebietes entgegenbringen konnte, so liegt der Grund dafür weniger in der wissenschaftlichen Durchdringung des Stoffes, dem zahlreiche Ergänzungen zweifellos vorbehalten sind, als vielmehr in einer allzu großen Unübersichtlichkeit der Darstellung selbst, deren ermüdende Fülle mehr verwirrend als klärend wirkt. Es ist der Nachteil dieses Buches, daß es zu viel reines Zettelmaterial verarbeitet, eine Fülle von Tatsachen und Hinweisen gibt und dabei zu wenig auf die rein künstlerischen Beziehungen, d. h. das Typische der Stilbildung in Technik und Form verweist und vielfach auch Momente übersieht, die eigentlich für den Kenner der gleichmäßig verlaufenden übrigen europäischen Kunstentwicklung der Epochen beinahe auf der Hand liegen. Man hat daher bei der Lektüre dieses Buches leider viel zu sehr das Gefühl, daß der Verfasser zwar ein kenntnisreicher Mann der reinen Wissenschaft ist, daß er aber als Schriftsteller bestimmt nicht geboren wurde. Das ist sehr schade; denn hätte Schmitz außer seinem Fleiß auch noch die Gabe, künstlerisch zu formen oder gar, unbeirrt um das ihn immer wieder viel zu sehr belastende Detail eines übergroßen Materials, das Wesentliche gegenüber dem höchstens tatsachengemäß Belangreichen herauszuholen, d. h. mit überlegener Souveränität seinen Stoff künstlerisch aufzuteilen, dann wäre dies Buch wirklich mehr als ein erster Versuch geworden, als der es jetzt leider angesprochen werden muß. Daß das Werk trotzdem mit Dankbarkeit begrüßt werden und als außerordentliche Leistung anerkannt werden darf, macht den Wunsch nach einer erweiterten und vor allem künstlerisch vertieften Darstellung einer Geschichte der Gobelinwirkerei nicht überflüssig. Der Verlag hat an Mühe nicht gespart, dem Buch eine ansprechende äußere Form und eine prachtvolle bildliche Ausstattung zu geben, durch die allein schon das Werk unter den wichtigsten Veröffentlichungen dieses Jahres mit an erster Stelle steht. Biermann.

Klaus Richter, Das Buch vom Menschen. Ein anatomisches System mit philosophischer Begründung. Verlag Erich Reiss, Berlin.

„Anatomie ist das Ergebnis und sei die Kontrolle und Basis des Studiums vor der Natur." Nur wo das Studium der Anatomie in diesem Sinne und zu diesem Zwecke betrieben wird, wird es von Nutzen sein. Von diesem Gesichtspunkte aus will Richter mit seinem Buche wirken;

er will nicht die ſtatiſchen Phänomene und Lebensbedingungen belebter Körper beſchreiben, ſondern ein kunſtbrauchbares Syſtem der mechaniſchen Erſcheinungen des Lebens aufſtellen. Er entwickelt ſein ſtreng aufgebautes, in überſichtliche Paragraphen eingeteiltes Werk, dem ein Tafelband mit vorzüglichen Detailzeichnungen beigegeben iſt, aus genaueſten Beobachtungen und reichen Kunſterfahrungen und will — ein Anhang läßt ſich in geiſtvoller Weiſe über das Weſen der künſtleriſchen Produktion und den Wert anatomiſcher Studien für den Künſtler aus — den Kollegen das Verſtändnis für die Mechanik des Lebens als notwendige Brücke zwiſchen Ausgangspunkt und Ziel, Schale und Kern, Form und Spannung der Erſcheinungen, erleichtern. Das Buch erfordert gründliches Studium, es muß paragraphenweiſe durchgenommen werden. Die Einteilung in Lehrſätze mag manchen ſchrecken. Tut nichts — wer ſich durchgearbeitet hat, wird den Nutzen davon haben und mag dann getroſt den letzten Paragraphen anwenden: „Mit dem Können geht's wie mit dem Gelde. Hat man es erſt, ſo braucht man's nicht mehr und darf es verachten.“ —

Hans Thomas Urteil über Richters Buch, das der Altmeiſter in einem Brief an den Verlag formulierte, möge hier folgen: „Richters Buch vom Menſchen iſt freilich keines der bequemen Nachſchlagebücher für Künſtler, die ſich vor Fehlern und Verzeichnungen ſchützen wollen; es erfaßt die Sache tiefer und ich möchte ſagen, es iſt die Lehre vom Gehäuſe, in welchem das Leben bei ſeinem Gang durch die Erde gewohnt hat — dem Gehäuſe, welches das Leben wegwirft, wenn es nicht mehr bewohnbar iſt. Ich möchte es deshalb kein Zweckbuch nennen, es iſt nicht der Künſtler und auch nicht der Wiſſenſchaftler wegen geſchrieben — es iſt geſchrieben, um den Wunderbau kennen zu lernen, welchen die göttliche Schöpferkraft der Seele dem lebendigen Menſchenweſen zur vorübergehenden Wohnung bereitet hat. Wir dürfen dieſen Bau bewundern und wollen ihn gern einen Tempel Gottes nennen; — daß er ſo vergänglich iſt, wie Gras und Blumen, ſoll uns nicht ſtören, er iſt auch wie ſie, wie alles in der Natur, der ewigen Wiederkehr unterworfen, die ja nur auf dem ſich aufbauen kann, was wir Vergänglichkeit nennen.“

K. Schwarz.

Max Eisler, Gustav Klimt. Wien, Österr. Staatsdruckerei 1920. 54 S. 4°. 28 Schwarzweiß- und drei Farb-Tafeln.

Eine wiſſenſchaftliche Studie will das Buch ſein, die ſich freihält von leidenſchaftlicher Parteinahme und ſich doch in das Werk des Künſtlers mit der Liebe vertieft, die man bereits hiſtoriſch Gewordenem entgegenbringt. Bei Guſtav Klimt, über den ſich die Tagesmeinungen kaum noch beruhigt haben, der über Schiele und Kokoſchka in die Gegenwart hineinragt, und der doch den Heutigen wie ein längſt Entſchwundenes anmutet, mochte die Einſtellung ſchwierig genug ſein, ſollte die Studie nicht Gelegenheitsſchrift ſein und objektiven Maßſtab gewähren. Deshalb war es notwendig, den Werdenden zunächſt aus ſeiner Umwelt zu entwickeln, aus ſeiner näheren, dem Wiener Boden, wo in dem aus Markartſchen Traditionen Kommenden durch die Baubewegung um Otto Wagner das monumentale, durch Th. v. Hörmann das farbige Gewiſſen geweckt wird, aus ſeiner weiteren, der europäiſchen, die ſeit der Gründung der Sezeſſion auch in Wien Geltung gewann und vor allem mit Puvis de Chavannes, Toorop und Hodler für Klimt entſcheidend wurde. Aus dieſen Vorausſetzungen entwickelt dann der Verfaſſer das Frühwerk, die Reife und die Spätzeit des Künſtlers, indem er in charakteriſtiſcher Auswahl die durchgehenden Fäden ſammelt und daraus die Perſönlichkeit kennzeichnet, die ſich weniger in ſchöpferiſcher Initiative als in einer weitgehenden Einfühlungsfähigkeit ausſpricht, durch die Klimt die internationalen Bewegungen ſeiner Zeit in ein Wieneriſches, ornamental Sinnliches umprägte. Darin ſieht der Verfaſſer auch die Grenzen des Klimtſchen Schaffens, daß es bei dem Streben nach dem modernen Geſamtkunſtwerk über den monumentalen Dekor nicht hinausgelangte, ſtatt das Ziel monumentaler Malerei zu erreichen, daß es in Sinnbild und Allegorie die Abgründe der Erkenntnis umgeht, daß der Glaube an die ſinnliche Schönheit den Künſtler wohl zum Gipfel rhythmiſcher Ordnung führt, aber an einem aktiven Ausleben gegenüber dem Weltgeſchehen hindert. So beruht Klimts Bedeutung mehr im Kunſthandwerklichen als im Maleriſchen, ſchwankt zwiſchen Sinnlichkeit und Ausdruck. Nur in der freiere Ausdrucksmöglichkeiten bietenden Zeichnung und in einigen kubiſch gebauten Landſchaften der Spätzeit hat Klimt den Übergang zu der neueren Zeit gefunden. — So kann dieſes Buch, deſſen künſtleriſcher Inhalt mit der äußeren Form eines kultivierten Stiles des Autors und der vornehmen Buchausſtattung durch die Staatsdruckerei Hand in Hand geht, in ſeiner liebevollen Objektivität auch demjenigen empfohlen werden, der von der Zeit in andere Bahnen des Erlebniſſes gedrängt wurde, wenn er es nur verſteht, bei der Vertiefung in die zeitliche Gebundenheit der Perſönlichkeit dem gerecht zu werden, was in der Kunſt zeitlos iſt.

H. G.

Publikationen von Handzeichnungen. (Landesmuseum Braunschweig. Sammlung Friedrich August in Dresden.)

Die Preſtelgeſellſchaft, der wir ſchöne Lichtdruckpublikationen der Handzeichnungen in den Kabinetten von Weimar und Bremen danken, ſetzt ihre durch die Kriegsverhältniſſe unterbrochene Tätigkeit durch Veröffentlichung einer erſten Mappe „Zeichnungen alter Meiſter im Landesmuſeum zu Braunſchweig" fort. (Das Werk iſt auf vier Mappen mit je 30 Fakſimilelichtdrucken berechnet. Jede Mappe koſtet M. 380.—.) Die vorliegende Mappe umfaßt im weſentlichen deutſche Meiſter des 15. und 16. Jahrhunderts. Unter anderen ſind Schongauer, Dürer (2 Blätter), L. Cranach d. Ä. (4 Blätter, von denen allerdings 2 Werkſtattarbeiten ſein dürften), Altdorfer (3 Blätter), Wolf Huber (2 Blätter), Flötner, Beham (2 Blätter), Hermann tom Ring, Peter Candid mit ſchönen Beiſpielen vertreten. Gegen die Zuweiſungen wird man in keinem Fall eine ernſthafte Einwendung erheben können. Die verdienſtliche Publikation, die die Blätter nach Farbe und Größe originaltreu reproduziert, iſt von Flechſig herausgegeben.

Aus der bedeutenden Sammlung Friedrich Auguſt in Dresden hat H. W. Singer (im Holbein-Verlag) 85 Handzeichnungen in ausgezeichneten, zum Teil farbigen Lichtdrucken veröffentlicht. Das Gewicht der Sammlung (und naturgemäß auch der Auswahl) ruht auf den Niederländern des 17. Jahrhunderts. Oſtade, Terborch, Jordaens, E. v. d. Velde, J. Bruegel, Everdingen, J. Both, Eckhout ſind mit kennzeichnenden Blättern vertreten, Rembrandt mit 36 Zeichnungen, unter ihnen die berühmte Studie nach Leonardos Abendmahl, die zuletzt in meiner Rembrandtmappe (Maréesgeſellſchaft) fakſimiliert worden iſt. Aus dem 16. Jahrhundert ſind Blätter von Beham, L. Cranach d. J., Wenzel Hollar aufgenommen, aus dem 15. eine Zeichnung von Schongauer. Von Blättern des 19. Jahrhunderts, von denen die Sammlung eine ſchöne Reihe beſitzt, iſt leider nur eine recht beſcheidene Tierſtudie von G. A. v. d. Brugghen abgebildet.

Auf die Frage der Zuſchreibungen, die auch Singer nicht näher erörtert, einzugehen, beſteht in dieſem Zuſammenhang kein Anlaß, zumal da abweichende Anſichten doch nicht eingehender begründet werden könnten. Es darf nur allgemein bemerkt werden, daß der ſehr verdienſtliche Rembrandtkatalog Hofſtedes de Groot, den auch Singer zugrunde legt, im einzelnen eine nachdrückliche Überprüfung, die am beſten natürlich der ausgezeichnete holländiſche Gelehrte ſelbſt vornähme, verlangt. Bei Nr. 804, „Schweinemarkt", trifft die frühere Bezeichnung J. Bruegel wohl mehr zu als die von Singer gewählte E. v. d. Velde. Die Zeichnung Nr. 45 ſcheint mir von Brouwer herzurühren, nicht von Oſtade oder J. Both.

Vereinzelte Einwendungen können die Freude an der ſchönen Publikation, die ein wichtiges Stück zeichneriſches Material zum Teil erſtmalig veröffentlicht, nicht mindern. Kurt Pfiſter.

Otto Markwart, Jakob Burckhardt. Persönlichkeit und Jugendjahre. Verlag Benno Schwabe & Co. Basel 1920.

Freunde des Verfaſſers, der eine Biographie Burckhardts vorbereitete, aber dies geplante Werk nicht mehr vollenden durfte, da ihm der Tod die Feder aus der Hand nahm, haben in Pietät dies Buch der Pietät herausgegeben.

Burckhardt war dem Verfaſſer Lehrer und Freund. Es iſt tragiſch, daß der vorliegende Band nur ein Torſo des Ganzen bleiben mußte, denn er iſt in ſeiner Fülle geiſtvoller Beobachtungen, intereſſanter Auszüge aus Briefen und Tagebüchern uſw. mehr wie eine Verheißung. Burckhardts rieſengroße Perſönlichkeit wird uns ſchon hier lebendig und aus den Jugendjahren erſteht ſchon das Leben des Mannes. Abweichend vom üblichen wird uns im erſten Teil des Werkes der Menſch nahe gebracht. In zwölf Abſchnitten ſpricht Burckhardts Perſon in ihrer Vielſeitigkeit, ſpricht der warm empfindende Denker und Forſcher und Dichter in ſeinem Verlangen nach Liebe und Freundſchaft, ſeiner Heiterkeit und Produktivität, ſeiner Sehnſucht nach Schönheit aller peſſimiſtiſchen Grundanſchauung zu Trotz, ſeinem ſtarken Moral- und Gerechtigkeitsgefühl, ſeiner Romantik, die ihn in ſcharfen Kontraſt zu ſeiner Zeit und zur Flucht in die Vergangenheit bringen muß, in ſeiner ganzen glücklichen und beglückenden individuellen Art. Ein warmempfindender und nachempfindender herzensgütiger Menſch verſucht in dieſen Kapiteln, die mit Ausſprüchen, Gedichten und Briefſtellen die pſychologiſche Analyſe zu belegen wiſſen, dem Leſer den Schlüſſel zum Verſtändnis des geiſtigen Weſens einer überragenden Perſönlichkeit, die mehr war als Gelehrter, Philoſoph und Dichter, zu geben. Im Innerſten wird man ergriffen, wenn man den Abſchnitt über Burckhardts Peſſimismus und ſein „Gefühl vom proviſoriſchen aller Dinge" lieſt und dann begreift, daß hieraus erſtmalig Feindſchaft gegen Optimismus erwachſen muß. Zu ſolchem Charakterbild kommen noch die feinen Züge liebenswürdigſten Humors, größter Liebe zur Natur und zu jeder Kreatur, Verehrung von Heldentum und Heroismus in der Geſchichte,

erſtaunlichſter Arbeitskraft und eines ahnenden prophetiſchen Geiſtes, wie ſie uns der Verfaſſer hier gezeichnet hat.

Der zweite Teil bringt Näheres aus Burckhardts Leben, aus ſeinen Gymnaſiums- und Studentenjahren und viel Intereſſantes über ſeine Jugendfreunde, namentlich Wackernagel, Biedermann und Schreiber. Immer wird der Leſer dort den größten Genuß erleben, wo der Verfaſſer Burckhardt ſelbſt das Wort ergreifen läßt, ihn von ſeinen Eindrücken berichten läßt, die er zu Hauſe oder auf Reiſen von Menſchen und Kunſtwerken und von der Natur gewonnen hat. Lieſt man die Schilderung der erſten Italienreiſe 1838, die lebendigen Schilderungen vor allen Dingen Mailands, Genuas und Florenz', ſo wird einen die Sehnſucht nach dieſen Städten wieder übermannen. Ein Kunſthiſtoriker ſchildert ſie mit der feurigen Glut eines Dichters, ein Jüngling mit dem Scharfblick ſchon des gereiften Mannes. Die Schönheit ergreift und überwältigt ihn und überwältigend ſpricht ſein Schmerz über das Alleinſein, ſeine Sehnſucht nach einem Freunde, mit dem er „preiſen könne", zum Leſer. Denn gerade in Italien, gerade an ſchönheitstrunkenen Abenden in Florenz oder Rom hat wohl jeder Deutſche einmal eine ſolche Stunde und braucht ſich ihrer nicht zu ſchämen.

Den Kunſthiſtoriker werden jene Aufſätze intereſſieren, die als Früchte dieſer Reiſen genannt werden und als „Bilder aus Italien", als „Bemerkungen zu Schweizeriſchen Kathedralen" damals in Zeitungen und Zeitſchriften erſchienen.

Es folgt die Reiſe nach Berlin, der Aufenthalt dort und viele gute Stunden im Freundeskreiſe trotz allen begreiflichen „taediums" gegen Berlin. Dort erſcheint das Erſtlingswerk, der „Karl Martell". 1841 geht es durch Deutſchland, das Burckhardt glühend liebt, nach Bonn, Kugler und Kinkel werden ihm Freunde und Berater. Nach einer belgiſchen Reiſe entſteht das kleine Buch: „Die Kunſtwerke in belgiſchen Städten" in hoher Bewunderung der Maler Gallait und Biéfve!, ſo recht in ſeiner Mitteilungsfreude ein Vorläufer des „Cicerone". Nach Berlin zurückgekehrt, ſchreibt Burckhardt die Arbeit über „Conrad von Hochſtaden, Erzbiſchoff von Cöln und Gründer des Cölner Doms". Der legte 1248 den Grund zu dieſem Bau. — Wir erfahren viel Intereſſantes über Ranke und die damalige Berliner Univerſität.

Das iſt in großen Zügen der Inhalt dieſes wertvollen Bandes. Die vielen Exkurſe, die ſich ausführlich mit den genannten Lehrern und Freunden Burckhardts beſchäftigen, verſtärken zwar den Eindruck, daß das Ganze ein wenig zuſammenhanglos ausgefallen iſt, bieten aber dem Hiſtoriker eine Fülle wichtiger Einzelbeobachtungen und ergänzen das Geſamtbild von Burckhardts Perſönlichkeit und ſeiner Zeit und Umgebung aufs wertvollſte und glücklichſte.

Die beigegebenen 19 Lichtdrucktafeln bringen Porträts Burckhardts und ſeiner Familie und Zeichnungen aus ſeinem Skizzenbuch.

Hermann Naſſe.

Hagadah. Mit 26 Bildern nach Radierungen von Joſeph Budko. Verlag R. Löwit, Wien 1921.

Das Ritualbuch der Juden zum Paſſah-Feſte, noch heute neben der Bibel das populärſte und verbreitetſte Werk des jüdiſchen Schrifttumes, wurde von altersher illuſtriert. Es ſind nicht weniger als 1000 verſchiedene Ausgaben dieſes Büchleins bekannt, die in 93 Druckorten hergeſtellt wurden und von denen etwa 200 illuſtriert ſind. Voran gehen viele wertvolle und kunſthiſtoriſch intereſſante illuminierte Handſchriften, die trotz einer großen Publikation von Schloſſer und Müller, in der die hauptſächlichſten Manuſkripte beſchrieben werden, noch nicht genügend beachtet werden. Die älteſten Drucke der Hagadah gehören zu den größten Seltenheiten; ſo z. B. die erſte mit Holzſchnitten geſchmückte Hagadah, die 1526 in Prag erſchienen iſt, ſodann die daſelbſt 30 Jahre ſpäter entſtandene Quartausgabe, die nur in einem Exemplar des Britiſh Muſeum bekannt iſt, und die Prager Folio-Ausgabe von 1590. Beſonderer Wertſchätzung erfreuen ſich ſodann die italieniſchen Holzſchnittausgaben, ſo die Mantuaner von 1550 und 1560 und die Venezianiſche von 1609. Die erſte mit Kupferſtichen gezierte Hagadah wurde im Jahre 1695 von dem jüdiſchen Stecher Abraham ber Jacob gefertigt, erſchien 1712 in zweiter Auflage und wurde dann immer wieder aufgelegt. Sie wurde faſt allen ſpäteren Ausgaben bis auf unſere Zeit zugrunde gelegt, wurde immer wieder kopiert und immer mehr verballhorniſiert, ſo daß man heute faſt nur noch ein mit elenden Illuſtrationen verſehenes Maſſenfabrikat des Feſtbüchleins kennt, das nichts davon ahnen läßt, daß ihm äußerſt ſorgfältige Originale vorangegangen ſind.

Es iſt daher als eine kulturelle Tat von nicht zu unterſchätzender Bedeutung zu begrüßen, daß endlich einmal wieder ein würdiges Paſſah-Büchlein erſcheint, das allen Anforderungen gerecht zu werden ſich bemüht. Der junge Berliner Graphiker Joſeph Budko hat 26 feine und zarte Radierungen geſchaffen, winzig kleine Blättchen, die ſich bildlich und ornamental auf das Engſte mit dem Texte verbinden und ſomit

ein organiſches Ganzes bilden, wodurch das geſamte Werk in einem völlig neuen Gewande erſcheint. Ornamente wechſeln mit bildlichen Szenen, Initialen eröffnen die wichtigſten Kapitel. Auf die Schrift iſt der größte Wert gelegt; klar und deutlich heben ſich die ſchön geformten, in ihrer Einfachheit groß wirkenden hebräiſchen Buchſtaben von den ornamentalen und mit Symbolen geſchmückten Hintergrund ab. An manchen hervorragenden Stellen ſind alle drei Kategorien der Darſtellung zu einer Geſamkompoſition verſchmolzen, ſo daß hier Schrift, Ornament und Bild einheitlich zuſammenklingen. Im einzelnen auf die Blätter hier einzugehen, verbietet der Raummangel. Budko hat es mit erſtaunlichem Feingefühl verſtanden, dem abwechſlungsreichen Texte der Hagadah, der ſich aus Erzählungen, Gebeten, Lobpreiſungen und belehrenden Betrachtungen zuſammenſetzt, in der mannigfachſten Form künſtleriſch gerecht zu werden und dem Ganzen eine vornehme Geſchloſſenheit zu geben. Die in dem vorliegenden Bande verwendeten Kliſcheedrucke geben allerdings von den Originalradierungen nur einen ſchwachen Begriff. Es kam dem Verleger darauf an, mit der Neuausgabe der Hagadah ein wohlfeiles Volksbüchlein zu ſchaffen, das in alle Kreiſe dringt und ſo die allgemein verbreitete miſerabele Maſſenware verdrängt. Wer den ganzen künſtleriſchen Eindruck gewinnen will, der nehme die Originale zur Hand, die erkennen laſſen, daß Budko ein feinſinniger und durchaus geſchulter Künſtler wie Kunſtgewerbler iſt, der mit ſeiner Hagadah ein modernes Muſterwerk geſchaffen, das ſich würdig ſeinen älteſten, faſt in Vergeſſenheit geratenen Vorbildern anreiht. Dr. Karl Schwarz.

Heinrich Glück, Das Hebdomar von Konstantinopel. Beitr. z. vergl. k. Forschung, Heft 1. Wien 1920. Staatsdruckerei.

Die Arbeit ſtellt keine Rekonſtruktion und vollſtändige Baugeſchichte dieſer Vorſtadt von Byzanz dar und will es auch nicht. Es iſt vielmehr verſucht, die in einem kurzen Aufenthalt an Ort und Stelle gemachten Feſtſtellungen mit den Schrift- und Bildquellen in Verbindung zu bringen und ſo Beiträge zur frühbyzantiniſchen Baugeſchichte zu gewinnen. Das ſcheint gelungen, was die Zeit vor Theodoſius angeht.

Es iſt wahrſcheinlich gemacht, daß die Meneſtrierſchen Stiche indirekte Abbildungen von Reliefs der Siegesſäule des Valens ſind und drei von ihnen (Abb. b. Wulff, Altchr. u. byz. K. Tf. XII, 3–5) uns ein Bild des Hebdomonspalaſtes zur Zeit dieſes Kaiſers (364—378) geben. Danach beſtand dieſer, entſprechend dem Diokletianspalaſt in Spalato, aus einem Hof, an deſſen Rückſeite ein zweiſtöckiges Palatium mit einer mittleren Giebelhalle und an deſſen beiden Seiten je ein Heiligtum lag. Die beiden Heiligtümer — vermutlich die Kirche des Benjamin und Berius und die der unſchuldigen Kinder — geben uns ebenſo wie das dritte, links abgeſondert liegende (S. Johannes Theol.) ein Bild des frühbyzantiniſchen Kirchenbaues des 4. Jahrhunderts: Es iſt ein noch provinzialer, die klaſſiſch-antike Tradition ängſtlich wahrender Typus; der dunkle, enge *δρομικὸς ναος*, die antike Tempelcella mit angebauter Apſis iſt ſein Charakteriſtikum. Im Außenbau herrſcht der tektoniſch-plaſtiſche Stil der Antike.

Die theodoſianiſche Zeit wird dann als die Periode des Übergangs von dieſem Stil zum maleriſch flächenhaften gekennzeichnet. Dabei iſt zu bedauern, daß dieſe Begriffe — wie leider nur zu oft — nicht klar definiert ſind, bevor ſie bei Einzelſtücken angewendet werden, die Belege für dieſen Stilwechſel ſein ſollen. Die Folge iſt eine gewiſſe Willkür in der Begriffsanwendung und der Datierung der Fundſtücke. So dürfte beiſpielsweiſe das Kapitäl Nr. 12 nicht in die Zeit des Valens gehören, ſondern, wie ſich durch Vergleich mit einem Kapitäl der Biſchofskirche aus Salona von ca. 426 erweiſen läßt, in die erſte Hälfte des 5. Jahrhunderts. Auch die verſuchte neue Deutung des Trierer Elfenbeinreliefs mit der Darſtellung der feierlichen Einbringung von Reliquien will trotz aller Feinheit der angeſtellten Beobachtungen nicht recht überzeugen.

Alexander Dorner.

J. Lehmann, Die Ornamente der Natur- und Halbkulturvölker mit einem Beitrag zur Entwicklung der Ornamente und ihrer Verwendung für Kunstgewerbe und Architektur. Mit 61 Tafeln. Selbstverlag. Frankfurt a.M. 1921.

Dieſe vortreffliche Arbeit zerfällt in drei Teile: jenem Beitrag, den der Titel nennt, folgt ein allgemeiner Teil, der die ornamentalen Urelemente in verſchiedenartiger Reihung und Zuſammenſetzung zeigt, ſodann ein beſonderer Teil, der, nach Erdgebieten und Völkern geordnet, Beiſpiele der wichtigſten Ornamente vorlegt. Der einleitende Text iſt bedeutſam durch die Aufſtellung von Urornamenten, die auch in den komplizierten Ornamenten der Natur- und Halbkulturvölker überwiegen; keines der primitivſten Völker beſitzt Ornamente, die ſich über die einfachſten Urornamente erhebt. Eine Diskuſſion des umfangreichen Materials, das der dritte Teil ausbreitet, wird nur in Spezialunterſuchungen fruchtbar werden, die hier nicht am Platz ſind.

Sobald sich die eigentliche, stilkritisch geschulte Kunstwissenschaft diesem Neuland zuwendet, wird sie in dem Buche Lehmanns, das auch einen recht guten Literaturnachweis enthält, den wichtigsten Leitfaden auf diesem Sondergebiet der Forschung finden. E. v. Sydow.

Gammel norsk Wävkunst. Achte Mappe. Christiania, Mittet & Co. 1920.

Wir haben kürzlich an dieser Stelle des Jahresberichtes über das Museum für Kunst und Gewerbe zu Christiania gedacht, in dem über den seitherigen Direktor F. Grosch soviel Rühmliches gesagt ist. Von diesem rührt ein soeben eingegangenes Heft her, das achte einer Reihe, in der er uns, vorzugsweise aus dem Inhalt des Museums, Leistungen altnorwegischer Webekunst vorführt. Es legt uns in zehn herrlich ausgeführten farbigen Bildern Kissenbezüge und Teppiche vor, sieben aus dem Inhalt des Museums, drei aus dem nordischen Museum zu Stockholm. Beigegeben ist nur eben soviel Text als denen unentbehrlich ist, welche nicht zufrieden sind, die Gegenstände fast greifbar vorgeführt zu sehen und sie gewissermaßen betasten möchten. Haupt.

Neue Zeitschriften

Eine neue bibliographische Zeitschrift

Eine wertvolle Bereicherung hat unsere bibliographische Literatur mit einer neuen, allmonatlich erscheinenden Zeitschrift erfahren, die unter dem Titel „Das Deutsche Buch" seit Beginn dieses Jahres von der Deutschen Gesellschaft für Auslandsbuchhandel herausgegeben wird. Zweck dieser Zeitschrift ist, mit kritischer Auswahl die wichtigsten Erscheinungen auf allen Gebieten des deutschen Büchermarktes anzuzeigen und außerdem über die jeweilig aktuellen Interessengebiete zusammenfassend zu referieren. In diesem Sinne ergänzt „Das Deutsche Buch" vorteilhaft das „Buchhändlerbörsenblatt" und Hinrichs „Wöchentliche Verzeichnisse", die wohl eine bibliographisch vollständige Verzeichnung des gesamten deutschen Schrifttums anstreben, bei denen aber eine kritische Sonderung der Publikationen nicht vorgenommen wird. Hierin ist der eigentümliche Vorzug dieser Zeitschrift zu erblicken; sie ist nicht nur für den deutschen Sortimenter und Bücherfreund ein wichtiges bibliographisches Hilfsmittel, sondern dürfte gerade dem ausländischen Buchhändler als ein guter Berater und Führer durch den deutschen Verlag nutzbringend zur Seite stehen. Darüber hinaus aber scheint sich mir mit dieser Zeitschrift eine internationale Wirkungsmöglichkeit zu eröffnen. Eine bedeutende nationale Arbeit ist in Angriff genommen, die dazu beitragen wird, das beste, unveräußerliche Besitztum der Deutschen, ihre wissenschaftliche, literarische und künstlerische Produktion, weiten Kreisen des Auslandes zugänglich zu machen. Ein aufbauendes Organ ist geschaffen, das mit daran arbeiten wird, um die seit der Kriegszeit noch vielfach im Auslande verbreitete Animosität gegen das Deutschtum zu beseitigen und das internationale Interesse am deutschen Geistesleben neu zu entfachen. Die Schriftleitung des „Deutschen Buches" hat nichts unterlassen, um gerade dies Moment gebührend in den Vordergrund zu rücken. Mit vorzüglichen einführenden Aufsätzen aus der Feder unserer ersten Fachleute und berufensten Literaten sind die Hauptrichtlinien der jungdeutschen Geistigkeit charakterisiert. Einleitend schreibt Graf Keyserling über den alten und neuen Glauben, Eucken über Tatwelt und Geisteswelt, Tagore eröffnet mit einem Aufsatz über den Menschen und die Welt ein der Literatur und Kunst des Ostens gewidmetes Heft, in dem der Leser neben Beiträgen von Meyer-Benfey, Glaser und Erkes eine gute Bibliographie der modernen Asienliteratur antrifft. Eine weitere Nummer des „Deutschen Buches" gibt einen Überblick über die moderne technische und naturwissenschaftliche Literatur unter besonderer Berücksichtigung der vielbesprochenen Einsteinschen Relativitätstheorie. Ein anderes Heft ist den geistigen Beziehungen Deutschlands zu seinen nordgermanischen Stammesgenossen gewidmet; ein vorzüglicher Überblick über die skandinavische und finnländische Literatur im deutschen Verlagsbuchhandel wird dargeboten. Hierzu liefert Gustav Neckel einen einleitenden Aufsatz über Deutschland und Skandinavien, Diebold schreibt über Strindberg und die heutige deutsche Jugend und Michael über nordische Erzähler in Deutschland. Über die nordische, isländische und finnländische Literatur unterrichten drei weitere Arbeiten namhafter Fachleute, über die neue skandinavische Musik referiert Arnold Schering. Ohne Zweifel hat sich „Das Deutsche Buch" mit den vorliegenden Heften aufs beste eingeführt. Mag man die Zeitschrift immerhin ein buchhändlerisches Unternehmen nennen, die Art, in der sie den Leser mit dem deutschen Geistesleben der Gegenwart bekannt macht, hat nichts mit marktschreierischer Reklame gemein, sie ist durchaus vornehm und würdig, ja sie ist wie kein zweites Organ dazu berufen, den jungdeutschen Idealismus einer neuen spiritualistischen Epoche, „in der die geistigen Mächte dominieren", aller Welt zu offenbaren. Kirchner.

Verſchiedenes

Eine Richtigſtellung

Aus Berlin erhalten wir folgende Zuſchrift:

Karl Scheffler erhebt in ſeiner Broſchüre „Berliner Muſeumskrieg“ Vorwürfe gegen die Muſeumsbauverwaltung und gegen den Geheimen Baurat Ludwig Hoffmann. Durch Höherlegung des Forums, durch eigenmächtige Erhöhung des Bauwerkes um mehrere Meter ſowie durch Abbruch eines bereits fertiggeſtellten Keſſelhauſes ſollen beträchtliche Summen unnütz vergeudet ſein. Vom Miniſterium für Wiſſenſchaft, Kunſt und Volksbildung wird feſtgeſtellt, daß das Forum nicht erhöht, ſondern im Gegenteil niedriger als im Meſſelſchen Projekt gehalten iſt, daß eine eigenmächtige Erhöhung des Bauwerkes um mehrere Meter von der Bauverwaltung nicht vorgenommen wurde, ſondern daß, entgegen dem Rat des Geheimen Baurats Hoffmann, das Untergeſchoß um nur 60 cm gehoben wurde, um beſſere Beleuchtungsverhältniſſe im Kellergeſchoß zu ſchaffen, und ſchließlich, daß ein Keſſelhaus überhaupt noch nicht gebaut iſt, alſo auch nicht abgeriſſen werden konnte. Somit ſind auch alle an die Scheffler'ſchen Behauptungen geknüpften Folgerungen falſch.

Im übrigen iſt bereits im Jahre 1916 amtlich in einer Sitzung der Muſeumskommiſſion erklärt worden, „die beteiligten Miniſter haben aus den angeſtellten Ermittlungen die Überzeugung gewonnen, daß nichts die Annahme einer eigenmächtigen Abweichung der Bauverwaltung von den urſprünglichen Plänen und den der Baukommiſſion vorgelegten Ausführungszeichnungen ergibt“. Ein näheres Eingehen behält ſich die Regierung für die Verhandlungen im Landtage vor, dem bereits im Jahre 1913 bezüglich der Fundierungsarbeiten ausführlich Aufſchluß gegeben iſt und wo feſtgeſtellt wurde, daß an keiner Stelle weder eine Verſchleppung noch eine Vergeudung von Mitteln ſtattgefunden hat.

Die Leſer unſerer Zeitſchrift intereſſieren im übrigen die Verdauungsbeſchwerden des Herrn Scheffler durchaus nicht; dagegen darf ein Mann wie Juſti — gegen den ſich in erſter Linie die

ZET FARBE

Eine Ölfarbe ohne jedes Gerinnsel.
Selbst im hauchartigen Auftrag noch körperhaft.
Klar in den Übermalungen und Lasuren.
Organische Einheit von Farbe und Malgrund.
Sonderdrucksachen auf Wunsch kostenfrei.

GÜNTHER WAGNER
HANNOVER UND WIEN

Angriffe des Berliner Kritikers richten — jederzeit der freudigen Zuſtimmung derjenigen gewiß ſein, denen die Sache der modernen Kunſt Angelegenheit perſönlicher Überzeugung und Teilnahme iſt.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunſthandel

Ein ruſſiſcher Sammler

Nach einer in Moskau eingetroffenen Nachricht iſt der bekannte Moskauer Sammler Iwan Abramowitſch Moroſow in Karlsbad im Alter von 50 Jahren verſchieden.

Moroſow entſtammte einer reichen Familie Moskauer Großinduſtrieller und war in ihrer Mitte nicht der einzige, welcher ſich ſchon früh als Kunſtſammler betätigte. Sein älterer, vor Jahren verſtorbener Bruder, Michael A. Moroſow, ſammelte ebenfalls moderne Franzoſen, und die Tretjakowſche Galerie verdankt ſeiner Witwe u. a. den einzigen in Rußland vorhandenen Manet (eine unvollendet gebliebene Wirtshausſzene) ſowie das lebensgroße Bildnis der Schauſpielerin Jeanne Samary von Renoir.

Die Sammlung Iwan Moroſows, welche nach ihrer Nationaliſierung jetzt den Titel „II. Muſeum moderner weſtlicher Malerei“ führt, umfaßt zirka 150 Werke neueſter franzöſiſcher Kunſt von Monet bis Picaſſo, Derain und Friesz. Sie trägt einen weniger einheitlichen Charakter als die ihr nahverwandte ehemalige Schtſchukinſche Galerie, und beide ergänzen ſich gegenſeitig in ausgezeichneter Weiſe. Von den Impreſſioniſten ſind bei Moroſow beſonders gut vertreten Monet, Sisley und Renoir (die enzückende „Grenouillère“), von den Neoimpreſſioniſten in erſter Reihe Pierre Bonnard mit einer Gruppe von ſechs feinen, intimen Bildern. Sehr anſprechend iſt auch ſein großes, dreiteiliges Wandgemälde, welches das Treppenhaus des Moroſowſchen Palazzo ſchmückt, und dieſe dekorative Aufgabe in der Tat in muſikaliſch-rhythmiſcher Weiſe, ohne jede Aufdringlichkeit erfüllt. Dagegen läßt die Serie von ſechs großen, ſchwerfälligen Panneaux des Maurice Denis im ehemaligen Konzertſaale des Hauſes, den Mythos von Amor und Pſyche illuſtrierend, den Beſchauer ganz kalt. Ein ſtarkes Können und viel Geſchicklichkeit fällt in die Augen, aber allzuviel Eklektizismus ohne jedwede innere Wärme läßt eine rein künſtleriſche Wirkung nicht aufkommen. Den Glanzpunkt der Sammlung bilden die drei Künſtler, die wir als Dreigeſtirn in einem Atem zu nennen gewohnt ſind — Cézanne, Gauguin, van Gogh. Herrliche Landſchaften des erſteren, Stilleben und figürliche Kompoſitionen zeigen den Meiſter von Aix in all ſeinen Etappen. Gegen die elf Gauguins und 17 Cézannes fallen die fünf Bilder van Goghs etwas ab, aber darunter befinden ſich das bekannte „Nachtcafé“ mit dem grell beleuchteten Billard, die „Ronde des prisonniers“ und die prächtige „Landſchaft in Auvers nach dem Regen“. Nicht zu vergeſſen iſt auch Maillol, deſſen vier lebensgroße Bronzefiguren nebſt einer Anzahl kleinerer Statuetten einen erſchöpfenden Begriff ſeiner meiſterhaften Bildhauerkunſt geben.

Der verſtorbene J. Moroſow hat auch viel moderne Ruſſen gekauft, und z. B. Konſtantin Korowin ſowie Golowin ſind ſonſt nirgends ſo reichlich vertreten wie in dieſer Sammlung. P. E.

Berlin

Kunſthändler Arnhold Blumenreich bittet uns um Veröffentlichung folgender Notiz:

Vor einigen Wochen entwendete ein Schwindler, der ſich als Antiquitätenhändler Elfried Nowok ausgab, zwei Bleiſtiftzeichnungen von Adolph Menzel im Werte von M. 10000.—, von denen die eine einen Marktplatz mit Brunnen und

KUNSTAUKTION XVIII
24. bis 26. Oktober 1921
Kupferstiche - Radierungen - Holzschnitte - Handzeichnungen
des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, darunter große Kollektionen von
Dürer, Rembrandt, (100 Nrn.), Kleinmeister, Ostade, Demarteau (100 Nrn.) u. a.
Katalog mit 1960 Nummern und 30 Tafeln Abbildungen durch
HOLLSTEIN & PUPPEL :: BERLIN W15
Tel. Steinplatz Nr. 1105 KUNSTANTIQUARIAT Meinekestraße Nr. 19

Bäumen, die andere einen Steinklopfer darstellt. Vor Ankauf der Zeichnungen wird gewarnt und gebeten, im Falle des Angebotes Nachricht an die Staatsanwaltschaft Berlin oder an den Eigentümer A. Blumenreich, Berlin, Blumes Hof 9, Kurfürst 9438, gelangen zu lassen.

* * *

Die Galerie Alfred Flechtheim G. m. b. H., Düsseldorf, eröffnet hier am 1. Oktober, Lützowufer 13, eine Zweigniederlassung, deren Leitung Herr Theodor Stoperan, der langjährige Mitarbeiter Paul Cassirers, übernehmen wird.

Neue Kataloge

Karl W. Hiersemann, Buchhändler und Antiquar, Leipzig, Königstr. 29. Katalog 496/1921. Mexiko, Antillen, Zentralamerika. Enthaltend u. a. einen Teil der Bibliothek des bekannten Prof. Dr. Eduard Seler.

Franz Richard Holbach, Buchhandlung u. Antiquariat, Berleburg i. W. Antiquariats-Anzeiger II/1921.

Leo S. Olschki, Florence. Lungarno Acciaioli 4. A. XXXVI. N. 75. Bulletin des derniers achats de la librairie ancienne.

Max Perl, Buchhandlung u. Antiquariat, Berlin SW., Leipziger Str. 89. Auktion 80. Schloßbibliothek Arnim-Neuensund und Beiträge aus anderem Besitz. Versteigerung: 28.—30. September 1921.

Dr. **Ignaz Schwarz**, Buch- u. Kunstantiquariat, Wien I, Habsburgergasse 3. Katalog Nr. 3. Kunstliteratur.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone": BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Kaulbachstr. 35, I / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE: Dr. Leo Balet, Blaricum, Nordholland / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Avenida Leandro Alem 424 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 19	6. Oktbr.	Heft 19	29. Septbr.
„ 20	20. Oktbr.	„ 20	13. Oktbr.
„ 21	3. Novbr.	„ 21	27. Oktbr.

Diesem Hefte liegen Prospekte des FRANKFURTER KUNSTVEREINS, des EUPHORION-VERLAGES in Berlin und des DELPHIN-VERLAGES in München bei, auf die wir besonders hinweisen möchten.

Neue Kunst
Hans Goltz
München
Briennerstraße 8

September 1921
JOSEF EBERZ
Das Werk von Assisi
Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen
Radierungen

12seitiger Prospekt
mit 10 Abbildungen
3 Mark

Eberhard Viegener

Von WILL FRIEG
Mit 12 Abbildungen

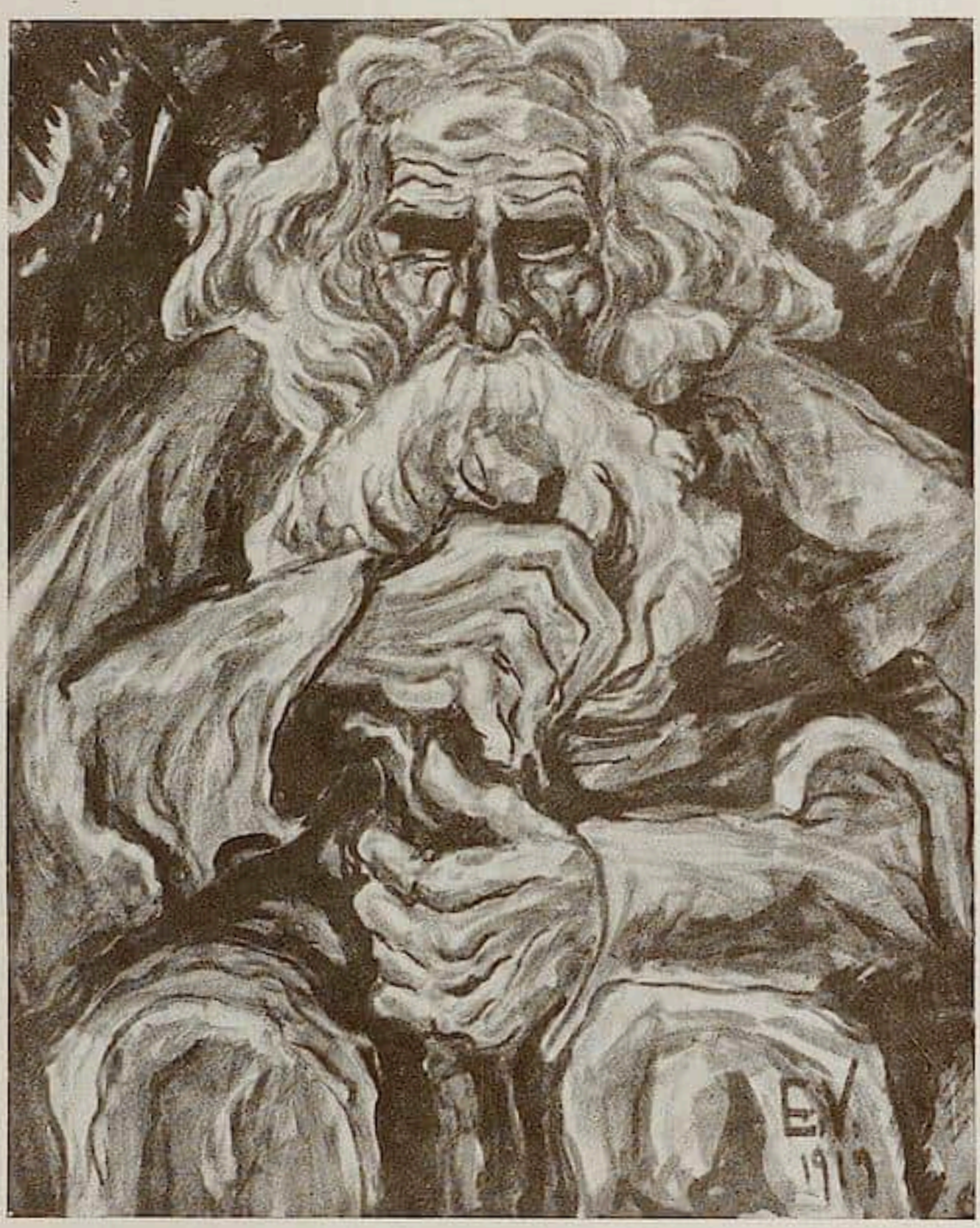
Voraussetzungen

Einem Maler gegenüber einen Standpunkt einnehmen, heißt den Begriff Malerei in seiner Klarheit und Höhe erkennen und bestimmen. In der Gegenwart aber, die in das Jahrhundert der Revolutionen und des Nihilismus, in das Zeitalter der Verwirrung, der Auflösung und der Umstellung fällt, ist das kaum möglich, weil die Masse, die Menge jegliche Meinung macht. Die große Anzahl hat nun stets geformt und geschätzt, was erlernbar, was wissenschaftlich, was demokratisch-sozialistisch war. Fast jeder kann heutzutage Staaten regieren, dichten, malen, bauen, Bach spielen. Wir leben darum im Zeitalter der größten Mittelmäßigkeit. Große Menschheitswerke, Kulturdenkmäler, die Ewigkeitswerte versinnlichen, wurden stets nur von Einzelnen geschaffen, die fest in einem Volk, im Organischen, im Kosmischen verwurzelt waren: die den dualistischen Gedanken in seiner äußersten Polarität erfaßten und formten. Darum ist der Staat, die Religion, die Dichtung, das Kunstwerk göttlich und menschlich zugleich, und die Begriffe Inspiration, Konzeption deuten auf eine Tiefe ohnegleichen. — Das Verhältnis von Körper und Seele, von Physik und Metaphysik, das in der Wage sein sollte, hat sich in unserer Zeit verschoben. Wir sind zu „geistig" geworden, und der Umgang mit den Dingen ist gering und mangelhaft. Spätrot umglimmt uns, und Herbstfarben erschaut unser Auge. Wir leben darum im Zeitalter der Kritik, der schöpferischen Kritik, die der Philosophie, dem kalten winterlichen Denken die Hand reicht und künstlerische Formen annimmt. Hinter uns liegt die Musik, die sich in der Barockzeit von dem letzten großen Baustil freimachte, in Bach ihre Höhe erreichte, in Beethoven sich schon neigte, in Wagner den Spätherbst offenbarte und in Reger den Verfall zeigte. Die Menschheit begann mit Architektur, die darum die Grundlage jeder Kultur ist, wie die Alleinherrschaft der Musik den Niedergang anzeigt. Die Plastik machte sich zuerst frei; die Griechen führten sie zum Gipfel, Michelangelo durchdrang sie schon mit Skepsis, und in der Neuzeit ist sie durch Rodin malerisch und durch Lehmbruck graphisch geworden. Die Malerei ist ein Kind des Mittelalters. Nachdem jahrhundertelang wirkendes Christentum das Heidentum umgebogen hatte, und die Menschen in ihrer geistigen Struktur feiner geworden waren, konnte auch der farbige Hauch der dinglichen Welt flächig festgehalten werden. Die Farbe als aureolenhafte Ausstattung verbindet unsere Erde mit dem All; sie wird durch die Farben ein leuchtender Stern; ein bunter Falter, ein farbentönender Vogel. Malerei ist mittelalterlicher, mystischer Farbenzauber in den Kuppeln der christlichen Kirchen, auf den dreifaltigen Altären, ist buntverklärtes irdisches Leben an den Wänden der Renaissancepaläste, ist das Aufleuchten von Himmelsfarben im ausdrucksvollen Kopf während der Barockzeit. Die Höhen der Malerei liegen deshalb im Mittelalter bei Leonardo da Vinci, Raffael, Michelangelo, Correggio, Tizian, in Italien, das so glücklich die Synthese finden konnte zwischen Rot und Blau, zwischen der irdischen Dingfarbe und der himmlisch gestaltenden Kraftfarbe. In Frankreich, dem Lande der feinen, nuancierten Farbenempfindung klingt die Malerei während der Rokokozeit ab, um im Impressionismus des vorigen Jahrhunderts völlig zu verblinken. Expressionismus, die Gegenbewegung, die Kehrseite des Impressionismus, ist künstlerischer Ausdruck, Illustrierung des Verfalls, ist wilde Auflehnung und Aufbäumung (Cézanne, van Gogh), ist Auflösung und Sprengung und Gruppierung von wirklichen Dingen zu ruinenhaften Flächen (Picasso, Schwitters). Der Expressionist würfelt die verschiedensten Gebiete durch-

einander, Malerei und Muſik (Kandinſky), Malerei und Skulptur (Archipenko), Kunſt, Energetik und Dynamik (Futuriſten), bildende Kunſt und abſtraktes, mathematiſches Denken (Kubiſten); er will die Dinge möglichſt der Sinnlichkeit entkleiden und ſie auf eine abſtrakte Ebene bringen. Deshalb liegt als Folie unter dem expreſſioniſtiſechn Werk immer die Muſik und das philoſophiſche Denken. Der Expreſſionismus kann alſo nur in überbildeten Zeiten ſein Daſein offenbaren; die ziviliſierte Großſtadt gebiert ihn, nährt und pflegt. Wirklich genial veranlagte Künſtler wehren ſich darum auch, wenn man ſie Expreſſioniſten nennt, weil jeder Ismus zu einem oberflächlichen Gemeinſinn verlangt und zum gegenteiligen Ergebnis der alten Malerſchule führt. Wenn man einen Maler wie Eberhard Viegener verſtehen und würdigen will, muß man ſich über Malerei in ihrer höchſten größten Offenbarung ſehr im klaren ſein; ein unverbildetes Auge, das die organiſch aufflammenden, aufſternenden Farben ſieht, iſt die Vorbedingung dazu; denn Malerei iſt Geſtaltung der geheimen Kräfte im Auge, die farbige Bannung der geſchauten Ideen, Weltanſchauung in des Wortes tiefſter Bedeutung.

Geſtaltungen

Der Hügel. Eberhard Viegener iſt ein Menſch der freien, bäuerlichen Scholle. Er iſt in Soeſt, einer Stadt mit noch heute ländlichem Charakter, geboren, hat aber die ſpießige, bürgerliche Enge ganz mit der Dorffreiheit vertauſcht. Hoch auf der Haar, dem Hügelzuge, der den Hellweg im Süden begrenzt, hat er ſeine Werkſtätte. Dort lebt er als Bauer unter Bauern. Auf den Hügeln ſtehend, blickt er nach Norden ins weite, blaugrüne Münſterland, ſieht er öſtlich ſeine grünrote Heimatſtadt in ſonderbar geformten Kirchtürmen zum Himmel aufragen, ſchaut er im Süden die Berge des Sauerlandes. Ihm wurde der Hügel zum Erlebnis! Er malt den rotbraunen Hügelzauber, das Auf und Ab, das Heranwallen einer blaugrünen Ferne. Es ſcheint, als ob das Meer noch einmal in die Münſterſche Bucht heranwalle, ein Farbenmeer voll Wucht und Tiefe. Organiſch tief ſind ſeine Farben, wellig wie die Hügelzüge iſt ſein Strich. Weſentlich unterſcheidet ſich Viegener von den ziviliſierten Malern der Großſtadt, deren bleiche Farben und abſtrakte Formen eben nur auf dem Beton entſtehen können und deren Äußeres manchmal verrät, daß ſie ſchon unter den Toten weilen. Ihre Bilder ſind taube Blüten, hohle Phantasmen, leere Mechanismen; ſie ſind ſehr zeitlich und leben vom Augenblick. Viegener lebt vom Vergangenen, überſpannt lange Zeiten und gibt uralten Menſchheitserlebniſſen Dauer. — — Der Kopf Viegeners gleicht äußerlich dem Segantinis. Es ſind Antlitze, die dem Chriſtustyp des Mittelalters ſich angleichen. Bei Segantini trägt ein mächtiger, ſtarker Körper den Kopf; bei Viegener überwiegt der Kopf; er reicht eben ſtärker in Neuzeit hinein (moderne Porträtmaler geben nur den Kopf wieder). Auch Segantini ſtrebte aus der Niederung, aus der Stadt hinauf in die Höhe; er wurde der Maler der kriſtallklaren Alpenluft. Seine Bilder ſind blaue Bergketten, iriſierende Schneefelder, blaufeiner Wollſchimmer von Schafen. Segantini wurde der Berg zum Erlebnis. Viegener zog es zweimal in die Alpenhöhe; er weilte in den Höhenorten, in denen auch Segantini lebte. Die Bilder, die er in der dünnen Alpenluft malte, zeigten eine ſtarke Farbigkeit und gehörten mit zum Beſten, was er bisher leiſtete; leider ſind ſie faſt alle verloren gegangen. Ein flackernd Orangerot, ein tiefverklärtes Blau, ein ſprühend Lebensgrün: Farben, wie ſie in ſpäteren, reiferen Werken vertieft wiederkehren. Aber Viegener kehrte über das Sauerland, ein Mittelgebirge, in ſeine Heimat zurück und wählte ſich eben die Hügellandſchaft als Wohnort. Er fühlte wohl, daß er der allerhöchſten Höhe nicht gewachſen war. Segantini war eben größer, männlicher; er konnte als Adlerjäger große Formate bannen und die Dinglichkeit noch zu-

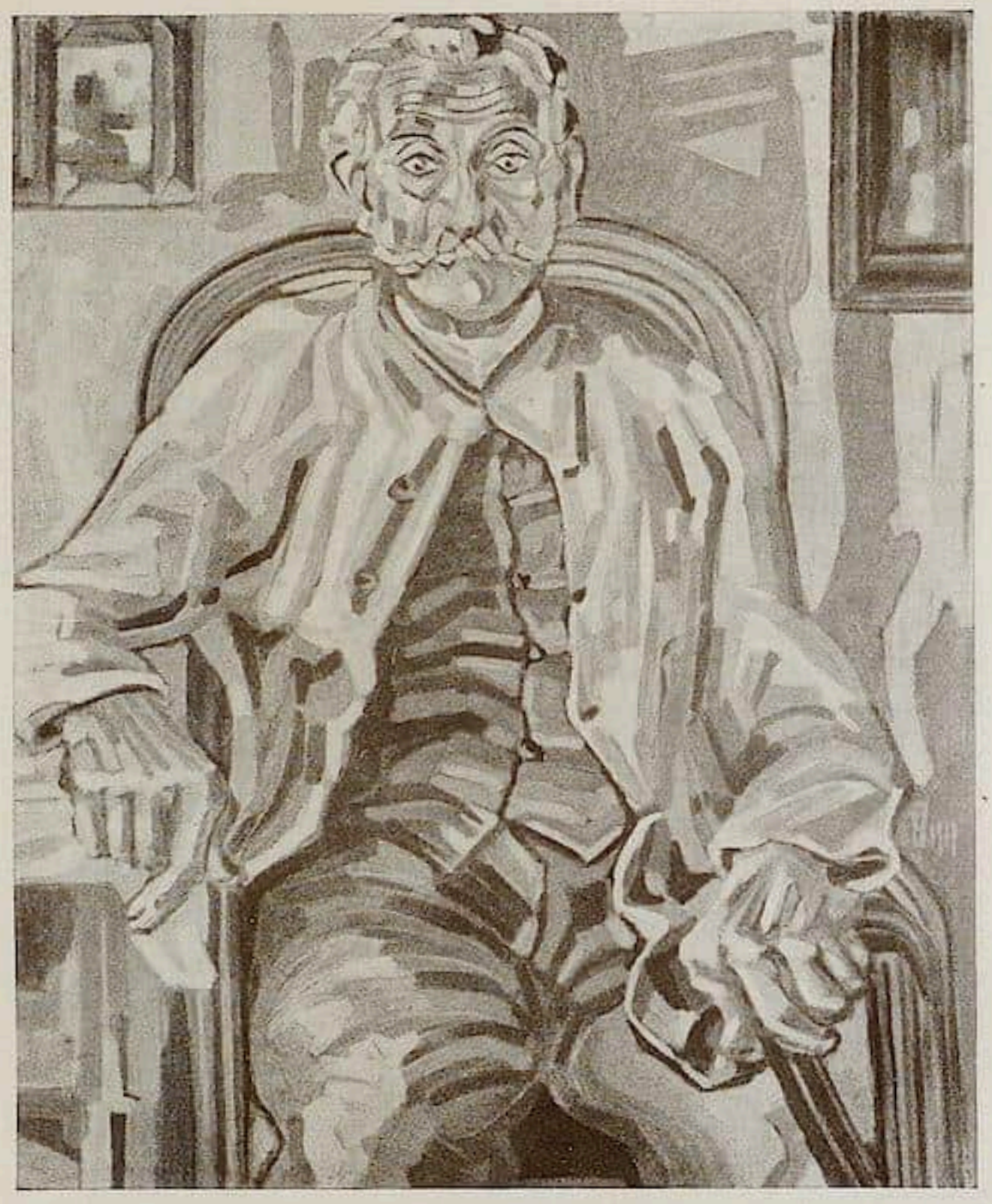


Eberhard Viegener. Bärtiger Mann. Aquarell.

ſammenhalten, wenn es auch bei ihm ſchon, und nicht nur in der Technik, an allen Enden knittert und bröckelt. Viegener iſt weiblicher, viel ſchwächer: die Formate ſind bei ihm kleiner. Das Schaf, das auch bei Segantini eine große Rolle ſpielt, wurde bei ihm ausſchlaggebend. Das lagernde Schaf iſt der Hügel. Schafherden gleich ziehen die Äcker, die Wolken, die Schneefelder dahin. Beide aber, Segantini und Viegener, ſind reine Maler; ſie geſtalten mit der Farbe; auch die Graphik beider hat maleriſche Eigenſchaften.

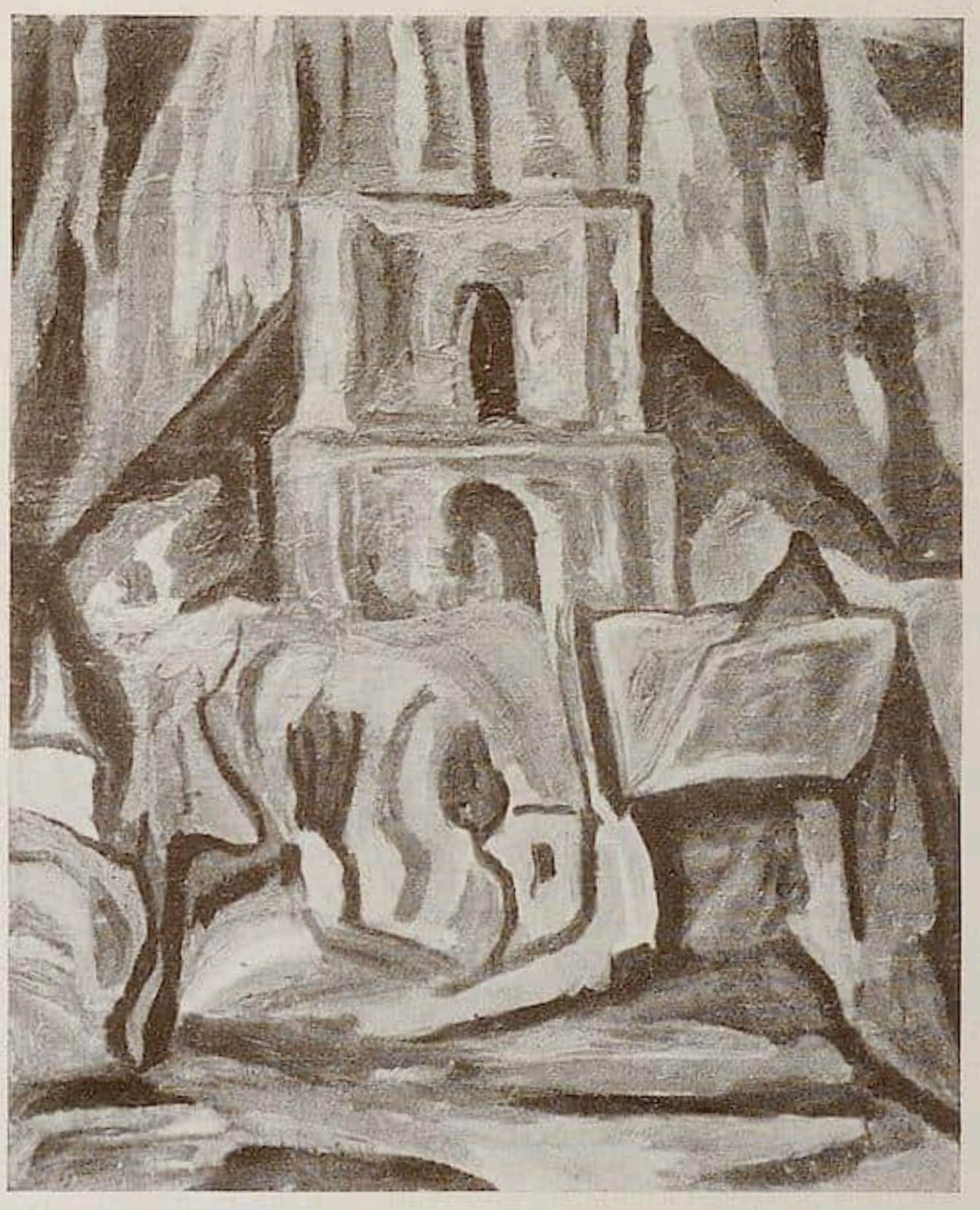
Der Schnee. Vor den Bildern und Graphiken Viegeners hat man häufig die Empfindung, als ob Schnee falle. Auf ſeinen in Tupfen neoimpreſſioniſtiſch gemalten Bildern flockt er augenſcheinlich. Große, tiefblaue Flocken, die die Gegend verdunkeln. Winterliche Einſamkeit, Totenſtille. Der Maler ſelbſt, als Silhouette darin, über einen Hügel kommend, urverwundert. Viegener weiß, wir ſchreiten in den Winter — weiß iſt unſer Wiſſen, eiſig unſer Empfinden, die Kälte iſt Schnee und der Schnee ein Tuch, das uns ſanft deckt. Der Schnee birgt die Bläue, er enthält die Nacht, die Nacht aus

der Höhe, nordiſche Nacht. Viegener ſteht auf dem Hügel in der winterlichen Welt. — Ein Bild zeigt einen Waldbach vereiſt und verſchneit. Erſtarrte Gedanken, durchſichtiges Sinnen, die Dinge ſind fort und die Erde farbig entrückt, irgendwo ging ſie im Himmelsraum als Stern auf. Auf dieſem Gemälde iſt der Maler kandinſkyhaft der abſtrakten Farbenformung nahe gekommen; eine ſeeliſche Winterlandſchaft. Wir ſehen weiter lilablauſilbrige Täler, nachtviolette Berge, friedvoll umblaute Dörfer, mild opaliſierende Bäume. Überhaupt das Blau! In Viegeners Bildern wölbt, rundet ſich das Blau gleich der Himmelskuppel; es wird ſilbrig, fein verzitternd wie Tagesblau und tief und dicht gleich der Nacht, es iſt glashaft verdingt und dem Waſſer gleich ſpiegelnd. Man hat häufig die Empfindung, als ob hinter den Dingen, aus den Dingen etwas hervorbräche, als ob die Dinge zerbrächen und ſich überwinden wollten. Es ſcheint manchmal, als ob die Gemälde von der Rückſeite her gemalt ſeien, daß ſie auf uns zuſtrahlen, daß der himmliſche Glanz durch ein Transparent verdingt wurde. Darum erinnern Viegenerſche Bilder ſo oft an gotiſche Glasbilder. Wir ſitzen in einer dunklen Kirche, und von draußen kommt die Sonnenwelt, durch farbige Gläſer gebannt und geformt. Viegener hat das myſtiſche Glasblau, das ätheriſche, überirdiſch anklingende Blaulicht, welches im Chor vom Patroklidom ſeiner Heimatſtadt ſtrahlt und verſtrahlt gebannt, feſtgehalten. Er hat den Mond neu über Soeſt aufgehen ſehen, den Blaumond, den Mond, der die Dinge zerhackt, zerbricht, der die Geſpenſter ruft, der ſelbſt der Schnee, der Tod iſt. Eine Mondnacht iſt bei Viegener eine Winternacht, eine Totennacht, eine Nacht des Hinüber und Herüber. Es ſcheint, als ob Viegener vom Blau zu ſehr überwältigt wäre und daß der Gegenpol Rot nicht zu ſeinem Recht käme. Der Geſamteindruck ſeines Werkes iſt darum weiblich, romaniſch, katholiſch. Starke Kunſt bannt Gegenſätze, wägt das Gegenüber von Schwer und Leicht, Feſt und Flüſſig, Dunkel und Hell, Rot und Blau, Mann und Weib, Welt und Gott. Das Rot iſt bei Viegener herbſtlich, ſogar ſpätherbſtlich, Abendrot. Sich neigendes, matronenhaftes Rot, Georginen- und Aſternrot. Viegener ſteht an der Wende vom Spätherbſt zum Winter. Er hört die letzten Blätter von den Bäumen fallen und wähnt, iſt es ſchon Winter? Durch die Landſchaft konnte er am beſten ſich äußern. Bei der Geburt der Malerei war die Landſchaft nur im Keim vorhanden, ſie konnte ſich erſt ſpäter, als der Menſch ſich immer mehr verflüchtigte, zeigen (der Menſch nimmt bei ſeinem Schreiten aus dem Altertum bis in die Neuzeit immerfort an äußerer Kraft und Vitalität ab und damit auch ſeine Kunſt), Niederländer und Franzoſen erbrachten ſie, der Impreſſionismus führte ſie zur Alleinherrſchaft und der Neoimpreſſionismus löſte ſie wieder auf. Viegener hat wie alle impreſſioniſtiſch begonnen. Seine erſten Bilder charakteriſiert ein ſtarkes Eindrucktum. Die äußere Welt beherrſcht ihn noch, nicht er ſeine Umgebung. Sein erſter Einfluß war wohl Rohlfs, der geniale Nachempfinder aller aufeinander folgenden Malweiſen; er ſah ihn in Soeſt malen. Sogar den Neoimpreſſionismus hat er rohlfshaft mitgemacht. Tupfen, Flecken und Flechten bedecken den Grund. Die Bilder ſind weiß gerahmt und mit den hellen Behrendfarben, den Farben der Impreſſioniſten, gemalt. Viele Gemälde ſtehen im Zeichen der Münchner Jugend und erinnern an Putz, Feldbauer, Erler und Eichler. Der kunſtgewerbliche Entwurf, der dekorative Schmiß, iſt eine Folge ſeiner handwerklichen Tätigkeit, er war nämlich lange Jahre Anſtreicher und Dekorationsmaler. Es folgt die Periode der ſtimmungsvollen, romantiſchen Einfühlung. Straßenfluchten mit verfallenen Häuſern, hinter Gaſſen ſich aufreckende Kirchtürme, mondbeſchienenes, mittelalterliches Gemäuer, Trauerweiden an ſtillen Teichen erſcheinen auf den Bildern, die, um eine ganze Strömung zu nennen, der Wandervogel gerne hat. Selbſt Allegorien tauchen auf, hohle, leere Formen um tiefen Sinn, feuerwerksmäßige Beleuchtung geiſtiger Inhalte, wie man



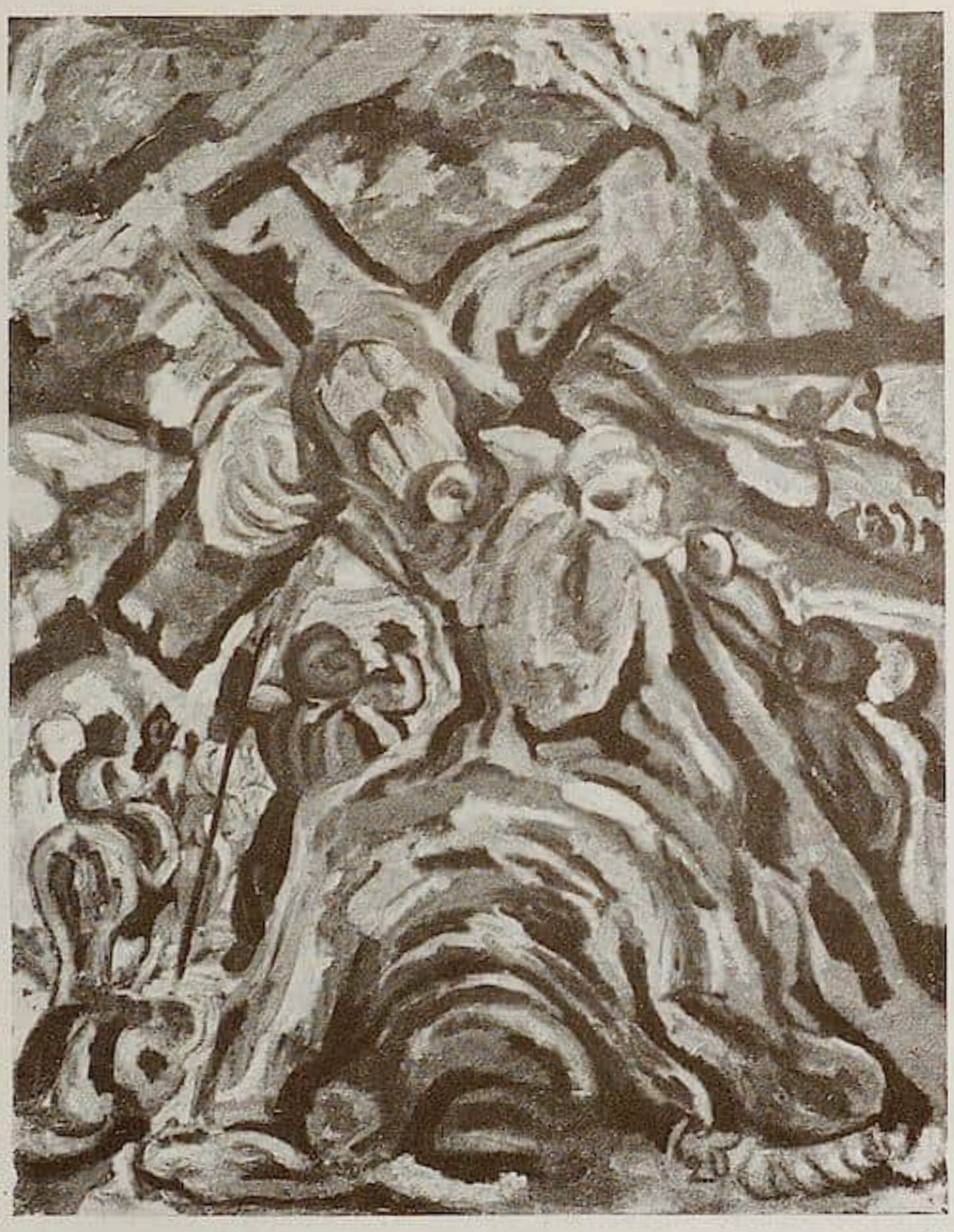
Eberhard Viegener. Der Schnapstrinker. Öl.

das ſogar an Segantini und Munch nachweiſen kann. Das Illuſtrationsfieber hatte ihn erfaßt, er malte Literatur. Erſt nach und nach vertiefte ſich alles bei Viegener. Harte Lebenserfahrungen brachten ihn dem Urgrund der Dinge näher, die Nordlichtidee Däublers ging ihm auf, Nolde und Morgner wirkten auf ihn ein. Er griff zur dunklen Schoenfeldfarbe und rahmte Schwarz. Die Bilder aus dieſer Zeit ſind die geſundeſten, die beſten; wie überhaupt das Jahr 1919 das fruchtbarſte und erntereichſte für Viegener war. Zwei Bilder ragen beſonders hervor, das Haus in regenbogenfarbiger Landſchaft und der Frühling in Soeſt. Das erſte Bild gleicht einem magiſch flackernden Oſterfeuer, wie ſie in der Heimat des Künſtlers jährlich brennen. Das Haus lodert, die Landſchaft glüht, ſprüht innerlich; ein Lilarot ſteht gegen Rauchblau, ein Dunkelgeranienrot gegen Tiefpflanzengrün. Schwarze Adern durchziehen gleich Bleifaſſungen das Farbenglas und halten rhythmiſch das Gewoge. Das andere Bild gibt die farbige Viſion eines Frühlings in Soeſt wieder. Grünrot blüht es auf. Frühlingsfreudige Sonne auf Soeſter Kirchengrün, auf friſchgrünen Bäumen. Und ein Rot, abgeſtuft vom feurigſten Ziegelrot über Goldgelb zum bräunlichen Ocker. Dieſe beiden Bilder genügten, um Viegener als



Eberhard Viegener. Pauliturm. Öl.

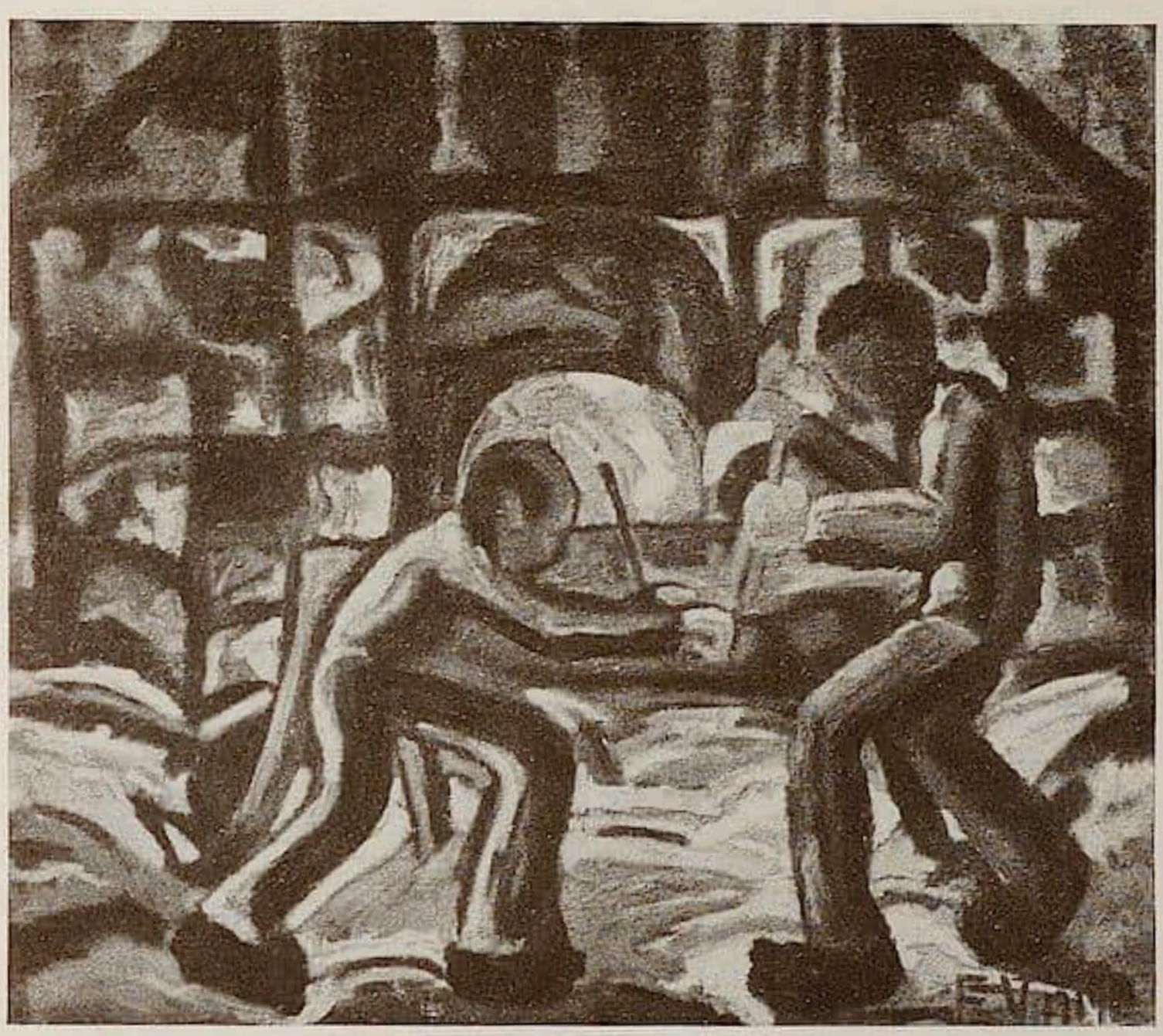
reinen Maler zu zeigen. Im andern Werk ſchlich ſich Problematik ein, iſt viel Wirrwarr. Die Bilder der letzten Zeit ſind gekennzeichnet durch ein in den Vordergrund ſich drängendes Tiefblau, durch ein übergefühlvolles, geradezu ſchwelgendes Blau. Dieſes herrſchende Blau ſieht man viel bei Freideutſchen und Theoſophen und wird wohl in den Tempeln von Fidus geiſtern und ſpuken. Es wirkt krank und greiſenhaft In allerneueſter Zeit ſcheint Viegener fremden Einflüſſen faſt zu erliegen. Gleichmann, Rohlfs, Nölken und wie ſie alle heißen, ſpuken und ſchauen aus den Bildern heraus. Schiefergrau, ein Grün voll Gift und fahler Ocker drängen ſich vor. — Die Landſchaft iſt Viegeners Stärke; zur Formung menſchlicher Geſtalten, zur Bannung eines ausdrucksvollen Kopfes mangelt ihm die Kraft. Dennoch zeigen ſeine großen Figurenbilder immerhin ſeine eigentümliche Weltauffaſſung. Mit Vorliebe malte er Greiſe, bärtige Alte aus dem Armenhauſe. Das Alter, das uns den Schnee ins Haupt- und Barthaar fallen läßt, iſt ja der Winter. Der Greis hockt an der Erde, iſt krank und krüppelig. Drei ehrwürdige Alte ſtehen nebeneinander und ſchauen viſionär in die Ferne. Sie ge-



Eberhard Viegener. Kreuztragung. Öl.

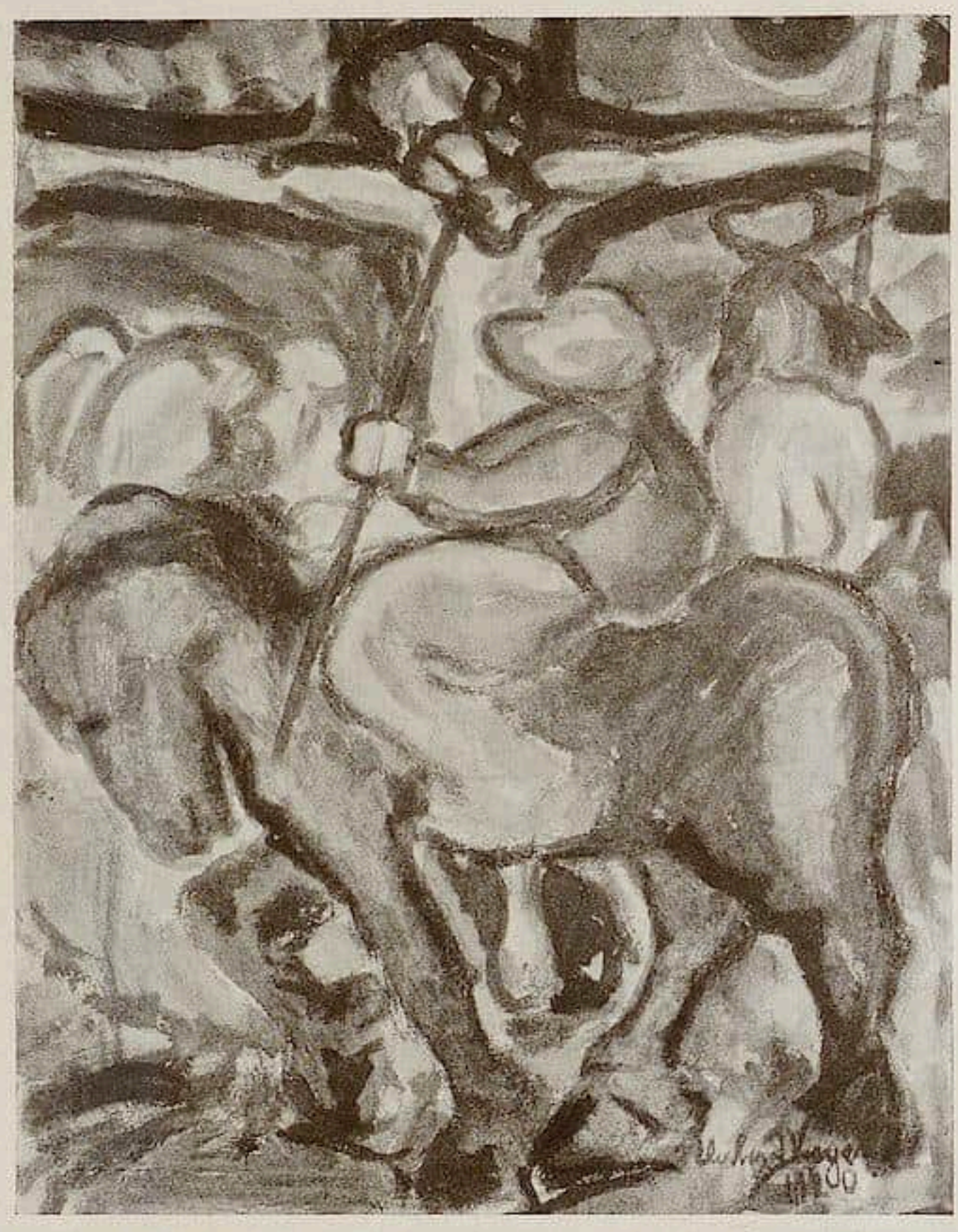
mahnen an Propheten, Geſetzgeber, Seher. Haben ſie das zweite Geſicht, wie viele alte Schäfer in Weſtfalen? Die Farben ſind vereiſt, mit Schneeſternen bedeckt. Drei Greiſe ſitzen an einem Tiſch und verzehren ihr kärgliches Mahl. Das kalte Grauen eines Winternachmittags gleitet über das Bild. Selbſt auf vielen Schwarzweißblättern glimmt der Schnee auf. Beſonders ſind es die Landſchaften der Haar und des Sauerlandes, dazu die Schnitte zur Simſon- und Moſesgeſchichte. Das mit dem Meſſer herausgeholte Weiß wirkt häufig wie Schnee, der in Mitternächten im Mond blinkt und mild ſtrahlt. Moſes und Simſon gleichen winterlichen Bergesrieſen, die in Schnee und Eis funkeln und leuchten.

Der Baum. Viegener deklamiert mit Vorliebe Däublers Gedicht „Der Baum." Es iſt ergreifend, zu hören, mit welcher Innigkeit er die langwallenden Terzinen ſpricht. Man merkt, daß ein Traum vom Baum in ihm webt und wirkt. Und wenn er auch ſelbſt nur noch ein alter Knorren iſt, der ſich hartnäckig gegen Sturm und Wetter wehrt, in



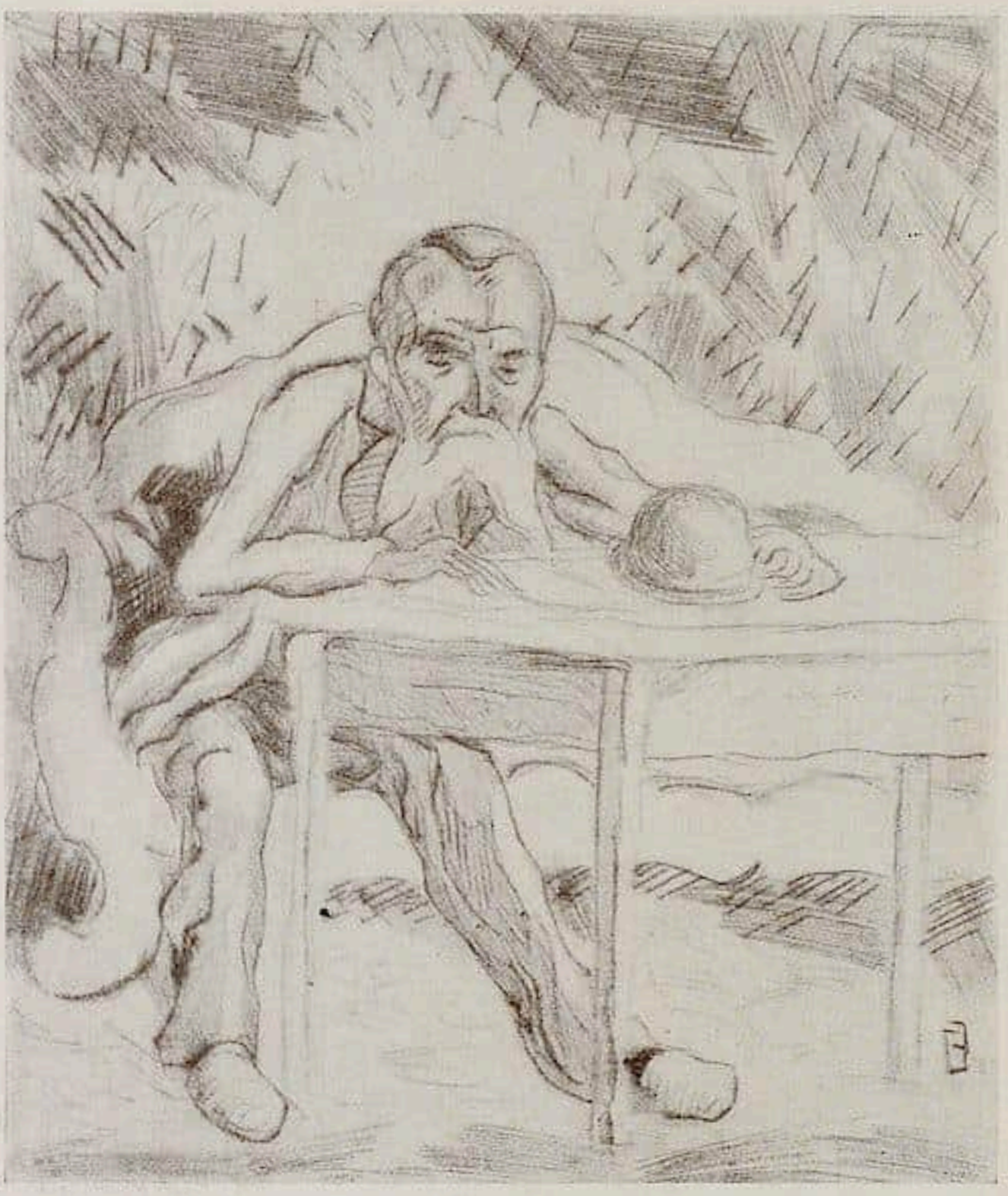
Eberhard Viegener. Bauern am Schleifſtein. Öl.

ihm lebt der alte Eſchen- und Erlenglaube unſerer Vorfahren. Nicht fern ſeiner Werkſtätte ſteht der Birkenbaum, bei dem Völkerſchlacht ſtattfinden ſoll, und auf der Haar der Wahr- oder Naunebaum. Pflanzenhaftigkeit durchdringt Viegener, feines frauenhaftes Sinnen von Gras, mildes Verträumen von Moos, wildes Aufbäumen von Eichen, ſchlankes Ragen von Buchen. Ein Freund hat ſeinen Kopf aus Holz gehauen; man glaubt einen Pilz, eine Morchel zu ſehen. Sein Haupthaar gleicht wildſträhnigen Grasbündeln und ſein Bart zartem Moos. — Viegener hat einen Trinker gemalt, auch ein grünrotes Bild. Wie aus Holz ſcheint die Geſtalt herausgeſchnitten zu ſein. Das Geſicht iſt eckig und kantig, die Hände ſind knorrig und holzig. Das Geſicht glüht wie ein brennendes Scheit. Am beſten aber kann man das baumhafte Denken bei Viegener in den Bildern zur chriſtlichen Heilsgeſchichte erkennen. Es wurde ſchon geſagt, daß das Werk Viegeners einen katholiſchen Eindruck macht, weil es im allgemeinen weiblich wirkt, madonnenhaft blau. Damit iſt nun nicht der heutige Katholizismus gemeint, ſondern ein myſtiſcher, neulebender Kirchenglaube, wie ihn etwa ein Karamaſow bei Doſtojewſki vertritt. Viegeners Chriſtus hängt wie aus Lindenholz geſchnitzt am Kreuzesſtamm, ein pflanzlich mildes Haar umrahmt ſein Geſicht. Die Liebe greift wie die Blattfinger in die rauhe Welt. Seine Madonna iſt eine mädchenhafte Birke voll ſtiller Ahnung und ergebungsvollem Weben; die Hirten an der Krippe wetterfeſte Knorren und die heiligen Könige aus Sandel- und Ebenholz. — Hier iſt nun die Stelle, über Viegeners Graphik zu ſprechen, die ſich nur auf maleriſche, manchmal



Eberhard Viegener. Kreuzigung mit Reiter. Aquarell.

wirklich durch Farbe vertiefte Holzſchnitte beſchränkt. Seine Holzſchnitte ſind wirkliche Schnitte durch Holz. Es ſcheint einem, als habe er in Holz glückliche Durchſägungen gemacht, ſo daß die Maſerung ſchon die Zeichnung im Groben zeigte, und er nur durch kleine Ausſchnitte mit dem Meſſer nachzuhelfen brauchte. Weitmaſerige Eiche, weiche Linien der Tanne, harte Schichtung der Erle, dichtglatter Birnbaum, ſie alle kommen wieder ſchwarzweiß im Holzſchnitt. Das Dunkel der Wälder und die Tiefe der Täler, das Verzweigen und Veräſteln, alles das hat Viegener geſchnitten und gebucht. Viegener hat ſehr gut die aus Holz geſchnitzten Altäre der Soeſter Kirchen verſtanden. Die plaſtiſche Wirkung der Figurengruppen überſetzte er ins Maleriſche, ins Helldunkel. Die Blätter aus der Paſſionsmappe ſcheinen direkt dem bekannten Altar der Wieſenkirche entlehnt zu ſein. Er hat auf die Sprache des Holzes gelauſcht und nur aufgezeichnet, was er intuitiv begriff. Die Dumpfheit und Unerlöſtheit, die innere Gebundenheit und nach außenhin drängende Verzweigung, ſie ſind es, die uns ſo



Eberhard Viegener. Alter Mann. Radierung.

ahnungsvoll ergreifen. Und ist das Christentum nicht eine Geschichte vom Baum des Lebens? Erlöst wurde die Welt, indem Christus sich an den Kreuzesbaum schlagen ließ. Und wenn Christus das Kreuz schleppt, so schleift er das ganze irdische Sein, die ganze Welt mit. Das alles kann man bei Viegener sehen, nicht als plumpe Wiederholung mittelalterlichen Denkens, sondern aufgefaßt vorelementar und vertieft. — In einer anderen Folge setzt sich Viegener mit dem Tode auseinander. Ist der Tod weiß, das Gerippe, der Schnee, der Mond? Schon in der ersten Mappe: Der Mond über Soest klang das Thema an. Der mittelalterliche Sensenmann jagt auf einer Schindermähre dahin. Seine Sense gleicht einem Mondviertel; er grinst wie der Mond; er fegt über die Erde wie ein Schneesturm in kalter Nacht. Das Weiß geistert unheimlich auf. Zum Schluß fällt der Tod in seine eigene Sichel; die Totenköpfe, die um ihn herumlagern, gleichen Eiern, in denen neues Leben keimt. So, in ewigem Auf und Ab, im Wechsel von Weiß und Schwarz liegt der Sinn des Lebens; die Wurzeln des Baumes sind im schwarzen Erdreich geborgen, die Krone zweigt in die Helle des Tages. Das Anschauen des Baumes ist unsere Erlösung.

Eberhard Viegener. Kartoffelfreſſer. Radierung.

Folgerungen

Viegener hat ſich ſelbſt einigemal als Schmerzensmann dargeſtellt. Wenn man ſeinen Kopf mit dem Dürers vergleicht, kommt einem deutlich der rieſige Abſtand zum Bewußtſein. Viegeners Ecce homo müßte die Überſetzung haben: Sehet welch ein Menſch der Neuzeit, in mir ſchlummert Vergangenheit, dämmert Zukunft, aber ich kann auch in der Gegenwart nicht ſagen, was ich will. Wenn ſchon genialen Naturen wie Munch, Morgner und Marc die Form unter den Händen zerrann, wieviel mehr Viegener. Viegener iſt ein Talent, ein rein maleriſches Talent, das traditionell noch etwas vom Sinn der Farbe weiß; er hat es ererbt von ſeinen Vorfahren (das Genie wird niemals vererbt); was ſtückweiſe bei ihnen liegen geblieben war, hat er noch einmal zuſammengerafft zu ſpätherbſtlicher Schöne. Das Wollen iſt bei ihm größer als das Können. Abſtrakten Malern gegenüber hat er den Vorteil, noch feſt auf der Erde zu ſtehen. Aber iſt Viegeners Malerei aus dem wirklichen Leben entſprungen und dem Leben, in irgend einem Kult etwa dienſtbar? Nein. Die großen Werke der Vergangenheit wandern ins Muſeum. Die Bilder der heutigen Künſtler vermittelt der Handel in die Sammlungen der Genießer und Snobs. Vielleicht könnten moderne Maler nur in der Reklame tätig ſein. Die Welt und damit die Kunſt um uns löſt ſich allmählich auf. Die heftigen Bewegungen in der Kunſt dienen nur dazu, endlich mit Kraft den genialen Führer zu erbringen.

Die Lage der Kunſt

Von KASIMIR EDSCHMID

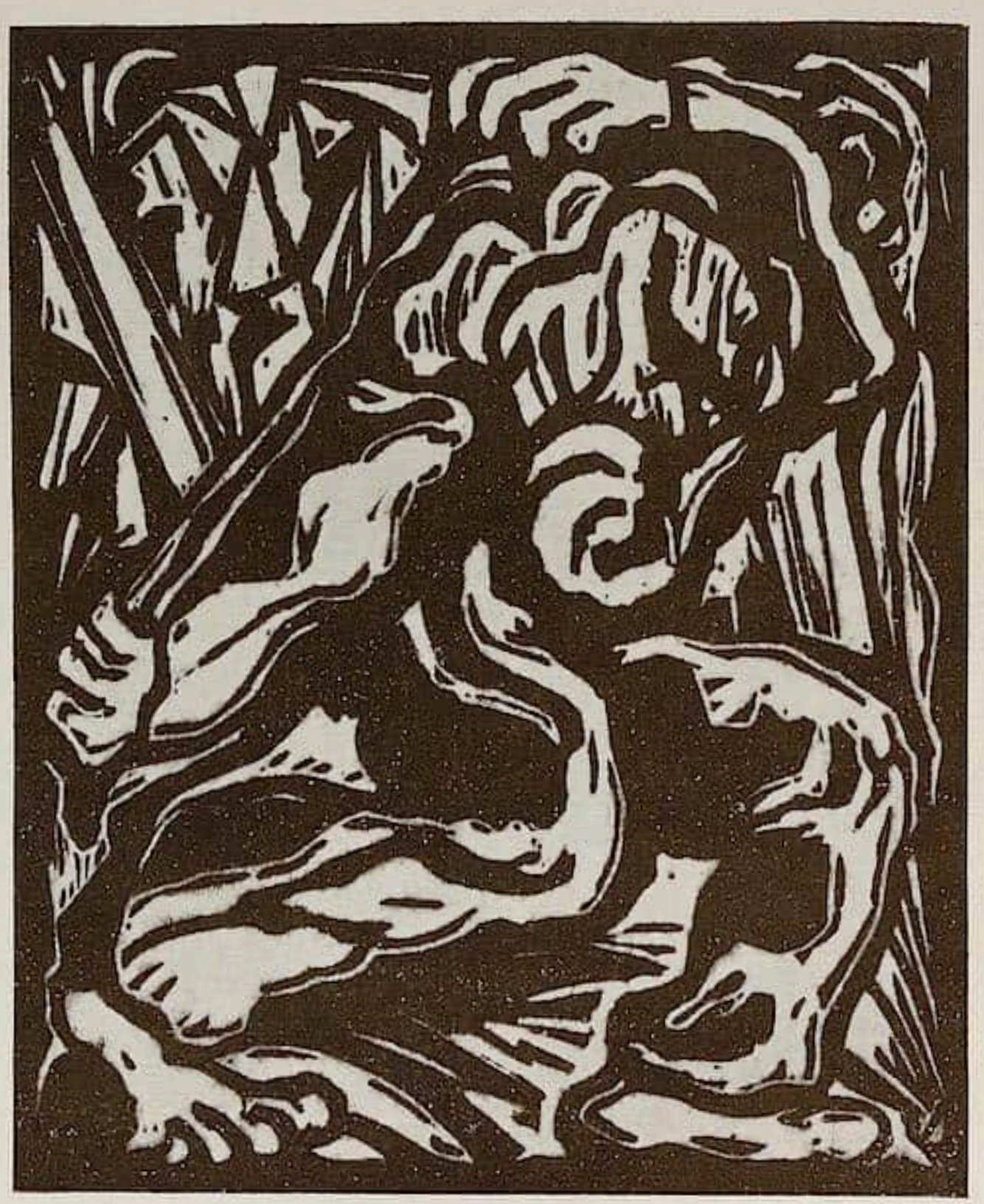
Man darf ſich nicht täuſchen: für die Aufnahme der Gegenwartskunſt iſt eine Ermattung eingetreten. Die Gründe ſind erkennbar und die Lage daher, wie alles Diagnoſtizierbare, zuverſichtlich. Man kann die Müdigkeitstendenz wie einen Kreis feſtſtellen: ſoviel der Gründe ſind, ſie liegen alle außen. Mit der Kunſt ſelbſt, mit dem Werk haben ſie nichts zu tun. Man muß die Sache gefühlsmäßig, börſenhaft, politiſch und menſchlich faſſen, dann bekommt man die Summe all jener Erregungen, die Hauſſe oder Baiſſe verurſachen, beſtätigen oder töten — für den Augenblick. Denn weiter hat dies ganze geſchäftige Drumherum keine Dauer. Dem Kunſtwerk macht es nicht die Spur, ob eine Zeit oder auch nur eine Mode es anerkennt oder abtut. Den Shakeſpeare hielten ſie vor 150 Jahren für eine Abnormität, Aſſyriſches war ihnen kurioſe Spielerei. Wer Pouſſin liebte, hielt ſtets Greco für einen Dilettanten. Liebhabern des Raffael war Grünewald zum Speien. Was um Goethe für klaſſiſche Naſen ſchwärmte, degoutierte den Georg Büchner. Einmal wendet die Zeit ſich gegen jeden. Aber keiner geht verloren und für jeden iſt der Tag der Inthroniſierung vorgemerkt.

Täuſchen wir uns auch hierin nicht: Was man Kunſt nennt, iſt ein Wirrwarr von Mißverſtändniſſen und einiger Tauſend, die ihr Geſchäft damit treiben. Was heute gelobt und erledigt wird, was gewünſcht, geraunt, gehaßt wird, iſt die Leidenſchaft einer Börſe, deren Werte ſteigen und fallen, ſtürzen und ſinken. Nicht mehr. Die Intereſſierten und die Hyänen der Senſation machen den Aufwand und das Geſchrei. Irgendwo entſtehen nebenher, abſeits, einige Werke. Die haben mit den Kurſen, den Leidenſchaften, den Erörterungen nichts zu tun. Die tragen ihre Werte in ſich. Und die werden nicht im geringſten davon berührt, ob die Ritter neuer Konjunkturen einen Stil als am „Ende" bezeichnen oder aus geſchickt gefalteten Kuliſſen meſſianiſche Sürpriſen ſteigen laſſen. Denkt einer heute bei Heine, bei Gauthier, bei Manet, bei Corot, bei Zola, bei Grabbe, bei Goethes Fauſt, bei Böcklin, bei Signac, bei Gauguin, bei Bernini daran, daß man ihnen ihre Schule vorwarf und ihren Stil ermüdet vor die Füße ſchmiß? Und ohne Zweifel waren die Zeitgenoſſen des Rubens und der Kölner und des Van Eyck bis zum Berſten ſatt, immer in dieſer Manier bedient zu werden. Und die tauſend Schüler des Watteau mögen ihren Zeitgenoſſen eine furchtbarere Plage als jenes endloſe Rebhühnergericht geweſen ſein.

Einmal iſt man eben dieſe wie jede Sache ſatt. Kunſt macht dabei weiß Gott keine Ausnahme. Man folgt einer Mode bis auf die Höhe, dann verläßt man ſie. Das iſt typiſch menſchlich und der Kluge weiß damit zu rechnen. Schaden wird damit keiner angerichtet. Denn die eigentlichen Werte, deren letzte Nachprüfung ja nur der Zeit gehört, und die heute vorzunehmen ſich keiner vermeſſen darf, werden davon nicht berührt. Um das andere iſt es nicht beſonders ſchade. Aber man darf nicht verlangen, daß, nachdem die Radrennbahnen, die Eispaläſte, die patriotiſchen Gedichte, die Reſtaurants und die öffentlichen Amüſierſtätten „expreſſioniſtiſch" aufgemacht werden, das arme und gläubige Volk dies immer noch als die Höhe der Senſation empfände und nach nichts als dieſem ausgehungert ſei.

Im Gegenteil. Er hat genug davon. Die neue Richtung der Kunſt war rein äußerlich ſchwer zu faſſen und bedurfte einiger Zeit, um überhaupt ernſt genommen zu werden. Selten iſt eine Kunſt in Literatur, Theater, Malerei, Architektur, Regie, Tanz, Plaſtik, Muſik von ſoviel Interpreten, mit ſolcher Macht des Glaubens und des Apparats in die

Eberhard Viegener. Moſes auf dem Berge. Holzſchnitt.



Eberhard Viegener. Simſon hebt das Stadttor aus. Holzſchnitt.

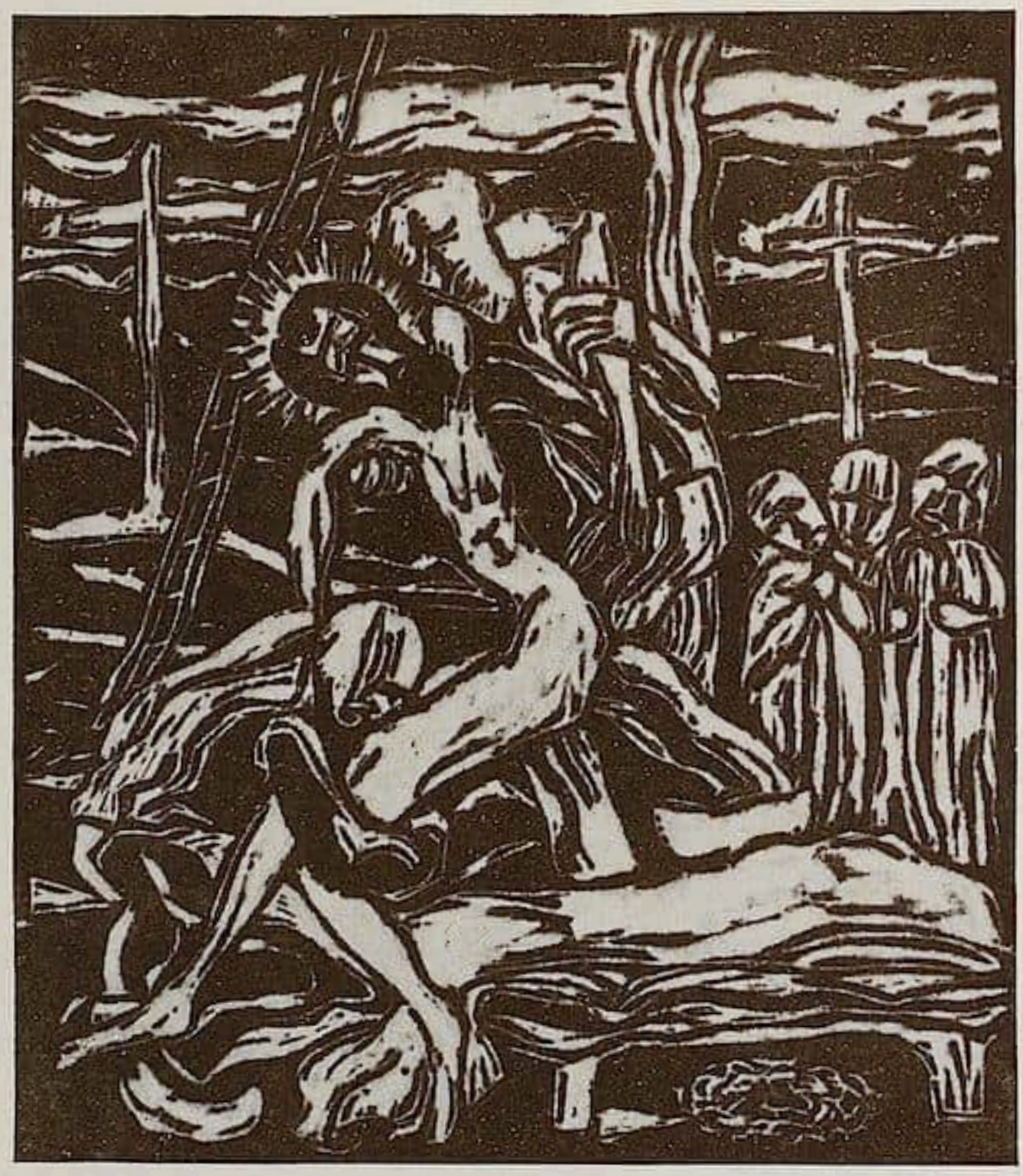
Zu dem Aufſatz von Will Frieg „Eberhard Viegener".

Maſſen getragen worden. Es iſt darum verſtändlich, daß, nachdem die Sache keine Senſation mehr iſt, das Publikum apathiſcher reagiert als bei einer landläufigen. Man ſieht ſich an ſtiliſierten Kälbern, wenn man einmal weiß, was es bedeutet, leichter müde als an naturgemäßen. Deshalb iſt auch jede naturaliſtiſche Kunſt immer der gängigere Wert an der großen Publikumsbörſe.

Dieſe Erſcheinung iſt natürlich nicht neu. Die hat jede Generation durchzufreſſen. Das Publikum iſt eine dirnenhafte Angelegenheit, untreu bis ins Herz und nur durch Selbſttreue des Künſtlers zu beſiegen. Hier jedenfalls, alſo ganz außen, liegt der Anſtoß für die „Kriſe der Kunſt". Alle Giftmiſcherei mit philoſophiſchen Grübeleien iſt natürlich in die ganze Situation hineingetragener Unſinn. Eine Generation flammt auf, ergreift Beſitz und iſt da. Neues kann nur aus dem Werk einzelner kommen. Nach zehn Jahren Impreſſionismus ſchrie alles nach dem Henker und zuckte die Achſeln. Jede Welle ſchlägt zurück. Das ſind äußere Vorgänge. Haben ſie Slevogt, Cézanne geſchadet? Man iſt eine Art, einen Stil, eine Generation müde wie eine Frau, ein Reſtaurant, eine Melodie. Sind darum Frauen unnötig, Speiſen weniger herrlich, Muſik nicht immer unerhört? Dieſe Verwechſlung iſt einer der verhängnisvollſten aber auch einer der dümmſten Irrtümer, den die Banauſen und die Übergeſchäftigen von jeher gern unternahmen.

Es kommen hinzu eine Menge anderer. Diejenigen, die von jeher dagegen kämpften und eine Zeitlang (nicht wegen ihres Kampfes, ſondern der verzweifelten Dummheit halber, mit der ſie ihn führten) als amüſante Komiker durch die Kunſterörterung ſchritten, erkennen die Übermüdung des Publikums und behaupten, ſie hätten geſiegt. Sieg iſt meiſt eine armſelige Sache, hier aber die Karikatur einer Lüge. Hinzu kommt, daß politiſch alles, was neue Kunſt bedeutet, der Reaktion verdächtig iſt (nach dem ſicher falſchen Grundſatz, daß, was künſtleriſch umſtoße, auch politiſch revolutionär ſein müſſe) und alſo einen ganzen erheblichen Teil des gebildeten Volkes von vornherein gegen ſich hat. Hinzu kommt, daß einige Vorpoſtenführer der neuen Richtung ein Feld verlaſſen, wo die Clams alle vermietet ſind und die Goldadern nicht mehr entdeckt zu werden brauchen. Man hält ſich friſch für kommende Expeditionen, wenn man etwas Diſtanz (und ſei es durch nervöſes Zerſchleißen ſeiner eigenen Urteile) zwiſchen ſich und ſeine frühere Begeiſterung bringt. Schon geht ein zartes Lüftchen aus nach Nazarenern. Geſehen wurde keiner, oder, erſchien einer mit der ſchlicht klaſſiſchen Gebärde ſeither, war es jemand, der ſeine Zeit allzuſehr verſtand. Man braucht darüber nicht zu diskutieren.

Daß natürlich auf zumal vom Geiſt und dem Ausdruck heftig beherrſchte Epochen ſolche von größerer Klarheit und Ruhe folgen, iſt eine Spekulation, ſo glatt und ſicher, als wette einer im Herbſt auf den Winter, daß er komme. Das iſt in den Künſten ſelbſt erſichtlich. Man ſah bald ein, daß es ſich nicht darum handle, dem Geiſt zuliebe den Ausdruck allzuweit von der Natur wegzutragen, denn man kam damit ins Nichts. An der Grenze der Realität überkam ſelbſt die Kühnſten, die ihr entfliehen wollten, ein Schaudern. Die abſtrakte Kunſt konnte nur im beſten Fallé zu kosmiſchen Tapeten langen. Man ſuchte ſich bei allen, die in der harmoniſchen Bindung von Gegenſtand und Form nicht das Heil geſehen, neu zu orientieren. Zurück zur Natur! Es kommen komiſche Dinge dabei heraus. Herr von Habermann war ein Jahr zu früh expreſſioniſtiſch geworden (er hätte es ein Jahr ſpäter nicht mehr nötig gehabt, da war ſein Genre wieder de saison). Herr Meidner, ein ausgezeichneter Extatiker, wurde zu früh klaſſiſch-gläubig, als daß ſeine plötzliche Bekehrung anderes als leeren Kitſch ergeben konnte. Selbſt die italieniſchen Futuriſten fühlten den Boden unter ſich ſchwinden und



Eberhard Viegener. Kreuzabnahme. Holzſchnitt. Aus der Paſſionsmappe.

Zu dem Aufſatz von Will Frieg „Eberhard Viegener".

verſchrieben ſich einer Kubiſtik, deren klaſſiſche Plaſtik ihnen einen feſten Raum in der Luft gewährte. Die Sehnſucht, zu bremſen, ruhig zu werden und zu reifen, iſt in der Generation alſo ſelbſt und trifft ſich mit dem Augenblick der äußeren Geſchichte, wo gerade bei ihrem Abgang von der Bühne zum Atemholen das Publikum mit Steinen nach ihr zu werfen begann.

Das iſt ein tragiſches, aber wie alles Menſchliche darum notwendiges Zuſammentreffen. Man muß es hinnehmen. Folgerungen aber anders als reine hiſtoriſche Notierungen der Tatſache zu ziehen, iſt kindiſch. Nur wenn man die Dinge ganz außen ſieht, erblickt man ſie tatſächlich richtig. Denn alles, über das gehandelt, geredet, geurteilt, getratſcht wird, kommt ja nicht ins Innere des Zenakels, in dem die Kunſt ſich voll wunderbarer Einfalt und unerhörter Diſtanz zu allem Betrieb befindet. Das Volk hat eine Sache zu ſehr ins Blut geſetzt bekommen, es iſt müde geworden. Selbſt der Krieg vermochte es am Ende nicht mehr zu feſſeln. Jeder Stoß erhält den Gegenpuffer. Man hat ſich an expreſſioniſtiſche Reſtaurants wie an die Flugzeuge und die Meſſen in Lübeck, Leipzig, Frankfurt, Breslau, wie an die Niederlage und die Valuta-

geſchäfte gewöhnt. Die Generation iſt durch. Sie hat in die Breite gewirkt. Sie iſt überall da. Man kann es nicht beſtreiten und iſt voll heimlicher Sehnſucht, es möge eine neue kommen. Iſt ein Miniſter noch ſo ſehr in Erfolg, gruſelt es jeden Bürger, er möge ſtürzen. Die Menſchen ſind für Abwechſlung, ob ſie es geſtehen oder nicht.

Wegen der Kunſt — das alles vollzieht ſich um ſie herum. Die Kunſt hat kein „Ende", mag ihre Richtung, ihre Generation heißen wie ſie will. Wer im Impreſſionismus mit Herz und Beutel ſteckt, wird dieſe Generation ebenſo ins Nichts verdammen wie der, welcher in einer unbekannten Zukunft den Start machen und für einige Zeit Sporen erwerben will. Das eine iſt ſo einfältig wie das andere eng. Antipathien entſcheiden ebenſowenig wie Ambition. Man fordert auch die Kunſt nicht auf Piſtolen und ſetzt ſie nicht nach Rangordnung an den Tiſch. Das Werk wächſt immer aus der Kraft der einzelnen. Den Typ und was an ihm faul, zu viel und flach iſt, die Nachläufer und die Heuchler mag die plötzliche Reaktion abſtreifen. Das iſt guter Dünger. Nach all dem, um das (außen) jetzt geſtritten wird, fragt in fünfzig Jahren kein Gott und kein Teufel. Aber dann ſtehen Werke da. Auf die kommt es an. Kein Gähnen des Bürgers, kein Schlachtruf ehrgeiziger Jünglinge, kein Achſelzucken des Snobs hindert das. Es wäre verdammt ſeltſame Übung, wenn nicht, aus Kampf und Begeiſterung, aus Verleumdung und Haß herausgewachſen, ausgezeichnete Sachen unſere Generation vor der Ewigkeit vertreten würden. Man muß die Kraft haben zu warten. Die Schreier gibt es dann nicht mehr und Mode wie Stil ſchalten letzten Endes da aus, wo um die Repräſentation der Größe und letzten Wahrhaftigkeit gefochten wird.

Eberhard Viegener. Bauer mit Kartoffelkarre. Holzſchnitt.

Das Darmſtädter Löwentor

Mit einer Abbildung

Eines der für die Kunſt dieſer Zeit typiſchſten Denkmäler, das für die letzte Künſtlerkolonie-Ausſtellung auf der Mathildenhöhe von Bernhard Hoetger in gemeinſamer Arbeit mit dem Architekten Albin Müller geſchaffene Löwentor iſt in Gefahr, das Opfer eines kleinſtädtiſchen Banauſentums und kunſtfeindlichen Geiſtes zu werden. Dieſe monumentale Arbeit, auf die im einzelnen die hier beigegebene Abbildung verweiſt, war urſprünglich für den großherzoglichen Hofgarten in Darmſtadt beſtimmt, nachdem ſie ihren Zweck, der letzten Künſtlerkolonie-Ausſtellung als Eingangspforte und würdiger Auftakt zu dienen, bis zum Ausbruch des Krieges erfüllt hatte. Leider haben die veränderten Verhältniſſe der Aufrichtung des Tores auf dem urſprünglich beſtimmten Platz im Hofgarten der Roſenhöhe ſchwere Hinderniſſe in den Weg gelegt, und ſo harren die einzelnen Werkteile und die Hoetgerſchen Skulpturen ſeither vergeblich des Wiederaufbaus. — Nun feierte unlängſt ein heſſiſches Regiment irgend ein Jubiläum, das den Anlaß zu einer Denkmalsgründung bildete. Da aber heute in Darmſtadt für Denkmäler keine Mittel zur Verfügung ſtehen, ſo kam man auf den Gedanken, Teile des Löwentores zu verwenden. Aber nicht etwa, um das Monument in ſeiner ganzen imponierenden Geſtaltung dem Zwecke dienſtbar zu machen (die ſechs Paar Doppelſäulen mit den mächtigen thronenden Löwen verkörpern gewiß ein geradezu einzigartiges Denkmalsmotiv), nein, man will ſich nur die Säulentrommeln holen! Die Hoetgerſchen Löwen indeſſen überläßt man gern ihrem Schickſal! Denn dieſe Löwen ſind nun einmal dem „kunſtfreundlichen“ Darmſtädter ein Dorn im Auge. — Raſch war ein Denkmalsentwurf zur Hand. Nicht etwa, daß man einen der beiden Schöpfer des Tores heranzog, — das hat man nicht nötig, denn es gibt ja gottlob „Künſtler“ genug, die zur Verfügung ſtehen! Mit großem Gepränge und mit vielen Reden wurde auch ſchon der Grundſtein für das neue Werk gelegt. — In der „Kunſtſtadt“ Darmſtadt aber iſt niemand, der der Zerſtücklung des Löwentores, dieſem Schildbürgerſtreiche, wehren mag! Wozu auch? Es handelt ſich ja nicht um die Erhaltung irgendeines fragwürdigen antiken Gegenſtandes, ſondern nur um ein neuzeitliches Werk, nur um die Arbeit zweier lebender Künſtler! Dafür gibt es keinen Schutz; ſchon deshalb nicht, weil Bernhard Hoetger ſowohl wie Albin Müller mit ihrem Schaffen in Heſſen wenig Verſtändnis gefunden haben. Man „pflegt“ eifrig Heimatkunſt, ſofern man nicht auf Nachfühler Wieneriſchen Kunſtgewerbes eingeſtellt iſt. Dem Wirken anderer Künſtler und dem Ringen der Jungen ſteht man ſpöttiſch-kühl und teilnahmslos gegenüber. Sollte keine Möglichkeit beſtehen, dieſes Denkmal irgendwo in Deutſchland einem würdigeren Zweck zuzuführen, bevor es das Opfer jenes ſatten Spießertums wird, dem ja ſchon in früheren Jahren die offizielle Darmſtädter Kunſtpflege ſtets ein Dorn im Auge war? Man könnte ſich ſehr gut denken, daß irgendwo bei Anlagen, etwa von Friedhöfen oder Gartenplätzen, ja daß ſelbſt bei irgendeinem bedeutenden Privatbau eine Möglichkeit gegeben wäre, dieſem markanten Tor zu einer dauernden Aufſtellung zu verhelfen. n.

Die Zeit und der Markt

Sammlungen

Die Zukunft des Folkwang-Museums

Nach dem Tode von Karl Ernst Osthaus, dem Begründer des Folkwang-Museums, dürfte man mit Recht annehmen, daß dieses für das gesamte rheinisch-westfälische Industriegebiet so wichtige Museum in irgendeiner Form der Stadt Hagen erhalten bleiben und daß die Stadt sich bereit finden würde, dasselbe von den Erben zu übernehmen. Leider sind die Bemühungen, die Sammlung für Hagen zu erhalten, inzwischen definitiv gescheitert und es wäre interessant, die Gründe zu erfahren, die für die Ablehnung von seiten der Stadt maßgebend gewesen sind. Inzwischen hat aber der unter dem Vorsitz von Landrat Schöne in Essen neubegründete Bund der Künste mehrfach versucht, das Folkwang-Museum dem rheinisch-westfälischen Industriegebiet zu sichern, und es ist möglich, daß diese Bemühungen, die nur auf Grund privater Opferwilligkeit zu einem Ergebnis führen könnten, letzthin das Gerücht veranlaßt haben, die Stadt Essen habe „Folkwang" erworben. Abgesehen davon, daß dem bezeichneten Gerücht jegliche positive Grundlage fehlt, scheint auch eine einzelne Stadt augenblicklich gar nicht in der Lage zu sein, einen so bedeutenden Kunstbesitz zu übernehmen. Dennoch besteht die Hoffnung auf Erhaltung des Folkwang-Museums nach wie vor, und man möchte diesem Erbe eines der besten deutschen Kulturförderer von Herzen wünschen, daß es als Ganzes dem Lande erhalten bliebe, für das es sein Begründer seinerzeit als Zentrum lebendiger Kraft ins Leben gerufen hat. Überflüssig zu erwähnen, daß eine Zersplitterung der Sammlung oder gar ein Verkauf nach dem Auslande für Rheinland und Westfalen im engeren, aber auch für Deutschland im weiteren Sinne ein unersetzlicher Verlust bedeuten würde. n.

Ein schweizerisches Vermächtnis

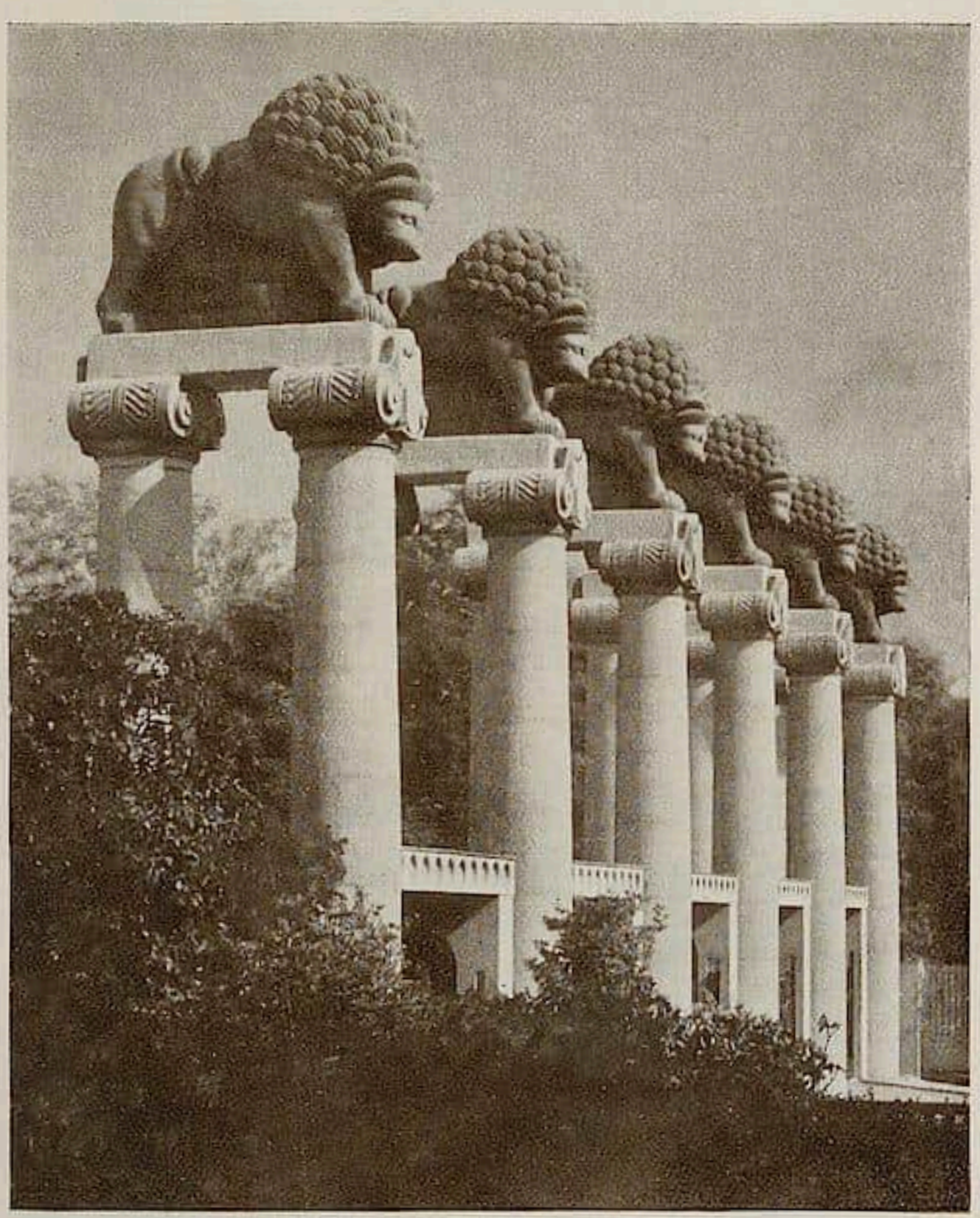
Dem Kunstverein in Winterthur ist durch das Ableben seines langjährigen Ehrenmitgliedes, des um das Winterthurer Museum hochverdienten Dr. F. Imhoofblumer, im letzten Jahre ein reiches Vermächtnis zugefallen, über das nunmehr ein besonderer Katalog Auskunft gibt. Nach den Bestimmungen erhielt der Kunstverein außer einer bedeutenden Geldsumme das Recht, aus der berühmten Imhoofschen Bibliothek und Kupferstichsammlung sich Werke im Werte eines nicht näher genannten, aber sicher sehr hohen Betrages aussuchen zu dürfen. Diese verantwortungsvolle Auswahl scheint von den berufenen Herren unter Führung des Präsidenten und des Museumskonservators vorzüglich getroffen zu sein, und so besitzt heute Winterthur eine Bibliothek und eine Kupferstichsammlung, die mit den bereits früher erworbenen Nummern zu den bedeutendsten dieser Art in der Schweiz zählen dürften. Die Gesamtschenkung umfaßt 350 Bände, 180 graphische Blätter und etwa ein Dutzend Mappenwerke. Über Einzelnes gibt der oben erwähnte Katalog des Vermächtnisses Auskunft. r.

Deutsche Kunst in Amerika

Zu der an dieser Stelle in Heft 17 veröffentlichten Mitteilung über Ankäufe für das Museum von Detroit ist nachzutragen, daß der Präsident des Museums außer den genannten Werken auch von dem Berliner Bildhauer Herbert Garbe eine charakteristische und bedeutsame Arbeit erworben hat. Über Garbe selbst sind ja die Leser dieser Zeitschrift durch den illustrierten Beitrag in Heft 20 des letzten Jahrgangs bestens orientiert.

Wien

In der Serie der „Österreichischen Kunstbücher" erschien soeben eine von Dr. Anton Reichel geschriebene Einführung in „Die Handzeichnungen der Albertina". Drei Stellen aus vielen ähnlichen zur Kennzeichnung des Heftchens. S. 7: „Rechberger ... vermittelte, als die Sammlung Fries auf Auktionen in Wien und Amsterdam in alle Welt zerflatterte, die Erwerbung eines namhaften Teiles derselben für die Albertina." Wie ein Blick auf die neue Karte Europas verrät, hat die österreichische Republik, in deren Besitz die Albertina übergegangen ist, den auf den genannten Auktionen erworbenen namhaften Teil der Welt inzwischen wieder eingebüßt. S. 16: „Neben Dürer ist in Deutschland Matthias Grünewald jene Künstlerpersönlichkeit des 16. Jahrhunderts, die eine ganz besonders ausgeprägte Eigenart besitzt." S. 12: „Wir beobachten vielmehr den Versuch mit wiederholten, aber stets sicher geführten Strichen (Pendimenten [sol]) die vorgestellten oder geschauten Formen auf die Zeichenfläche zu bannen." Die „Pendimente" beruhen nicht auf einem Druckfehler, denn sie kehren S. 13 wieder. — Wem ist mit Publikationen dieser Art gedient? Dem Verfasser der Einführung nicht, dessen Bildungsstand durch sie in ein Licht gerückt wird, das er nicht verträgt; Leser, denen die „Pendimente" nicht so-



Das Darmſtädter Löwentor.

Bartholomeus van der Helſt. Frauenbildnis.

Tintoretto. Porträt des Grafen Balbi von Venedig.

Verſteigerung der Sammlung Liphart durch die Firma A. Mak in Amſterdam am 12. Oktober.

fort zu Impedimenten des Weiterbezuges der intendierten Albertina-Serie werden, kaufen derlei Bücher überhaupt nicht; die Albertina aber, in deren Räumen die Schrift zum Verkaufe aufliegt, wird durch sie ebenso kompromittiert wie die „Staatliche Lichtbildstelle, Wien", die sie in einer „Amtlichen Ausgabe" in die Welt setzte. t.

Ausstellungen

Die Ostasiatische Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft, Hannover

Dem Katalog dieser am 2. Oktober eröffneten Ausstellung, die ein Ereignis nicht alltäglicher Art bedeutet, hat der Vorsitzende der Gesellschaft und Herausgeber dieser Zeitschrift ein Vorwort beigegeben, das die Idee und das Programm der Veranstaltung wie folgt umschreibt:

Ist es die Reaktion auf die ausgesprochene Herrschaft des Verstandes in der jüngsten Vergangenheit oder aber die Hoffnung auf letzte Läuterung an der reinen Quelle aller Kultur, was den Menschen dieser Tage immer magischer in den Bann östlichen Denkens und Empfindens hineinzwingt? Einerlei, die Sehnsucht ist da. Sie erfüllt heute bereits das gesamte geistige Europa und sie liegt wie letzter Sonnenstrahl auf dem Antlitz eines Erdteils, der von den Erschütterungen einer Weltkatastrophe zerwühlt, einer düsteren Zukunft entgegensieht. Die Künstler und Philosophen haben zuerst vor anderen den Blick nach Osten hingelenkt und sind nicht zu verwechseln mit jener antiquarisch beflissenen Gelehrtengeneration in Europa, die schon vor Jahrzehnten begonnen hatte, die Hinterlassenschaften ostasiatischen Erbes wie die Überreste der Antike, europäisches Porzellan oder jedes noch so geartete Dokument der Geschichte in den Museen aufzustapeln. Diesen Männern war Ostasien nichts als Sache einer neuen Wissenschaft, die — das Wort sei mit Bewußtsein ausgesprochen — um ihres exotischen Charakters willen die Zugkraft einer neuen Mode verhieß, nicht unähnlich jener bereits einmal an Europa vorübergerauschten, als das Rokoko China als eine neue Provinz des Abendlandes entdeckt hatte. Diese rein wissenschaftlichen Bestrebungen europäischer Zivilisation um die Eroberung einer fernen östlichen Kunstkultur hatten nichts gemein mit jenem neuerwachten Drang des Künstlers und geistigen Menschen unserer Zeit, den allein die Ahnung von der Erkenntnis letzter göttlicher Dinge zu dem großen, vieltausendjährigen Mutterlande menschlichen Denkens, zu jener Welt der indischen Weisen und dem Wunderreiche chinesischen Kunstfleißes hinzieht, fast mehr aus ahnendem als bewußtem Gefühl, daß hinter all dieser Mannigfaltigkeit die Harmonie jener universalen Weltanschauung verborgen ruht, die vielleicht auch einmal für Europa Auftrieb zu neuer kultureller Blüte werden kann.

Einerlei, ob es der Wille zur Abkehr von jener Zivilisation ist, die seit den Tagen der Renaissance Schicksal unseres Erdteils war, der Kultur im eigentlichen Sinne seit dem Ausgang des Mittelalters nicht mehr gekannt hat — oder Sehnsucht nach dem reinen Geist des fernen Ostens als einer unversiegbaren Quelle edelsten Menschentums, das dem westlichen Individualismus an der Schwelle jener Zeitenwende verloren ging, die die sogenannte „Neuzeit" vom „Mittelalter" scheidet: Die Tatsache besteht, daß heute das Verlangen des künstlerischen und geistigen Europas stärker denn je zu den Dingen der östlichen Welt hinstrebt, und daß jede Veranstaltung, die dazu beiträgt, die Erkenntnis nach der angedeuteten Richtung hin zu vertiefen, unmittelbar den geistigen Radius unserer Zeit berührt.

Aus solchen Erwägungen heraus ist in erster Linie die Ausstellung ostasiatischer Kunst entstanden, die die Kestner-Gesellschaft als berufene Pflegerin hoher Kunst ihren Mitgliedern und Freunden nunmehr darbietet. Diese Veranstaltung will indes keine kunstgeschichtlichen Entwicklungslinien fixieren, sondern lediglich das einzelne Objekt dem Betrachter als künstlerisches Erlebnis nahebringen. Sie ist in ihrer Gesamtheit bewußt unprogrammatisch im Sinne einer überkommenen Kunsthistorie, aber da sie durch Vielseitigkeit der Objekte und Techniken dennoch ausgezeichnet ist und ihren Hauptnachdruck auf China legt (als dem eigentlichen Ursprungslande ostasiatischen Kunstschaffens), so versucht sie auch ihrerseits die Kenntnis von den östlichen Dingen nach der künstlerischen Seite hin so weit als möglich zu vertiefen.

Bei der Zusammenstellung des Materials wurden zunächst die in Hannoverschem Privatbesitz befindlichen, sehr reichhaltigen und im einzelnen oft überraschend vollwertigen Werke herangezogen, die ihre Besitzer in großzügiger Weise der Veranstaltung zur Verfügung gestellt haben. Diese zum Teil völlig unbekannten Werke erstmalig der Öffentlichkeit vorzustellen, schien eine besonders dankbare Aufgabe. Daneben sind es Werke aus anderen hervorragenden Privatsammlungen Nordwestdeutschlands (Bremen, Braunschweig und Hildesheim), die dank dem Entgegenkommen ihrer Besitzer für die Zwecke dieser Ausstellung herangeholt werden konnten. Auch aus dem Besitz einiger deutscher Museen

konnten Stücke von erlesener Qualität nach Hannover ausgeliehen werden und nicht zuletzt hat der auf diesem Gebiet führende deutsche Kunsthandel die Ausstellung durch Hergabe erstklassiger Einzelwerke in hervorragender Weise unterstützt.

Unbeengt von wissenschaftlichen Reflektionen wollen die Gegenstände dieser Veranstaltung genossen und innerlich ergriffen sein als Dokumente eines Geistes, dem sich das altgewordene Europa in einer schweren Schicksalsstunde weniger entziehen kann als je zuvor. Wenn diese hier vereinigten kostbaren Schätze ihr Teil dazu beitragen, jener Synthese vorzuarbeiten, die einmal den Universalismus des Ostens mit dem Individualismus des Westens zu einer neuen Weltanschauung verbindet, die für das todkranke Europa allein Rettung aus dem drohenden Zusammenbruch werden kann, dann hat die Ausstellung auch über das nur Künstlerische hinaus eine Aufgabe erfüllt, die zugleich im rein Menschlichen der Zukunft die Wege weist.

Biermann.

Degas-Skulpturen

Die Züricher Kunsthandlung Bernheim Jeune & Co. wird vom 15. Oktober bis 15. November die vollständige Sammlung der 72 Bronzen des französischen Meisters ausstellen, die im letzten Sommer in Paris als außerordentliches Ereignis gefeiert worden sind. Die französische Kritik hat diese Degas-Skulpturen den besten der italienischen Renaissance gleichgestellt. Die Möglichkeit einer Ausstellung in der Schweiz ergab sich nur durch das Entgegenkommen eines französischen Museums, das die Stücke zu diesem Zweck ausgeliehen hat. Zu der Ausstellung selbst ist ein Katalog soeben erschienen und durch die genannte Firma zu beziehen.

n.

Frankfurt a. M.

In Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft des Deutschen Werkbundes für den Mittelrhein veranstaltet das Kunstgewerbemuseum zur Zeit eine Ausstellung hessischer Keramik. Die über ganz Hessen nördlich und südlich des Mains verbreitete, in alten Traditionen arbeitende Bauerntöpferei wird in reicher Auswahl gezeigt, ferner die im sogenannten Kannebäckerländchen im Westerwald seit Jahrhunderten heimische Steinzeugware sowie die neuen Arbeiten der Wächtersbacher Steingutfabrik in Schlierbach bei Wächtersbach.

Karlsruhe

Die Badische Kunsthalle veranstaltet zur Zeit eine Ausstellung mittelalterlicher Plastik, in der Meisterwerke der mittelalterlichen Bildnerei in unbekannten Originalen, vortrefflich gelungenen Abgüssen und meisterhaften Photographien — meist Vergrößerungen und Details — gezeigt werden. Die Ausstellung bedeutet Erlebnis und Überraschung zugleich; sie gibt einen Überblick vor allem der oberrheinischen Bildnerei von den Werken der Freiburger Hütte des 14. Jahrhunderts über die Erzeugnisse der oberschwäbischen Bodenseekunst, unter denen als Höhepunkt der Skulpturenschmuck des Konstanzer Heiligen Grabes hervorragt, die elsässischen Werkstätten des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts zu den geradezu unheimlichen Werken des Meisters des Breisacher Hochaltars. Besonders zu begrüßen ist es, daß Musterbeispiele der Freiburger Münsterplastik in Abgüssen der Münsterbauhütte in der Tat zum erstenmal dem Genuß, dem Verständnis und dem Studium weiter Kreise dargeboten werden. Ebenso bedeutet es einen großen Gewinn, daß Originalwerke aus abgelegenen Kirchen, aus dem fast völlig unbekannten Freiburger Diözesanmuseum und einigen Privatsammlungen herangeholt sind. Es ist selbstverständlich, daß bei einem zeitlich derart weit gespannten Ausstellungsprogramm auf eine lückenlose Darstellung des Entwicklungsganges verzichtet werden mußte; um so stärker wird die Wirkung dadurch, daß jeweils die wesentlichen Punkte der Entwicklung durch künstlerisch besonders hochstehende Proben vertreten sind. Der besonderen Bedeutung dieser Ausstellung gemäß wird ein ausführlicher Bericht über ihre einzelnen Abteilungen noch folgen.

H. C.

Lausanne

Im Park Mon-Repos ist vor kurzem eine Ausstellung alter Bildnisse eröffnet worden, die von der Société du Musée romand veranstaltet wird und bis zum 15. Oktober dauert. Die hier gezeigten Werke stammen vorwiegend aus dem 18. Jahrhundert, aber auch das späte 17. und frühe 19. Jahrhundert ist mit einigen Bildnissen vertreten. Von Namen bekannter Porträtisten seien genannt: Vigée-Lebrun, Largillière, Greuze, Nattier, Rigaud, Ferrière, Liotard, van Muyden, Massot und Madame Munier-Romilly. Ein umfangreicher Katalog ist zu dieser Ausstellung erschienen.

Stuttgart

In den Katharinensälen des Residenzschlosses wurde eine vom Deutschen Auslands-Institut veranstaltete Ausstellung ostasiatischer Kunst aus württembergischem Staats- und Privatbesitz eröffnet, die neben viel Belangolosem einige gute alte Stücke, aber keinerlei Überraschungen bietet. Bei Schaller fand Fritz Steislinger-Seeburg Gelegenheit zu einer Kollektivausstellung seiner

malerischen und plastischen Arbeiten, von denen die letzteren seine Begabung am deutlichsten bekunden. J.

Zürich

Die Galerie Neupert stellt zur Zeit 26 Arbeiten von Ernst Württemberger aus, der bekanntlich in Kürze als Professor nach Karlsruhe geht. Diese Kollektion, die in der Hauptsache Werke des Malers aus den letzten Jahren zeigt, umfaßt außer figürlichen Kompositionen eine Anzahl Porträts, das Gebiet, das der Künstler von jeher mit besonderer Auszeichnung gepflegt hat.

Von Künstlern und Gelehrten

Der Bildhauer Prof. August Sommer, der den Zentaurenbrunnen in Bremen und die schlafende Sphinx in der Nationalgalerie in Berlin geschaffen hat, ist kürzlich, 83 Jahre alt, in Koburg gestorben. — Zum Professor an der badischen Landeskunstschule in Karlsruhe wurde der Maler und Graphiker Wilhelm Schnarrenberger ernannt. — Der Direktor der ostasiatischen Sammlungen des Berliner Museums für Völkerkunde und Mitglied der Berliner Akademie der Wissenschaften, Prof. F. W. K. Müller, ist von der kgl. dänischen Akademie der Wissenschaften zum Mitglied ihrer historisch-philosophischen Klasse gewählt worden. — Zum Direktor der Akademie der bildenden Künste in Stuttgart wurde der Maler Prof. Robert Breyer ernannt.

Neue Graphik

Hermann Keil, Eros. Sechs Holzschnitte in Mappe, 50 numerierte und signierte Exemplare. Verlag Die Dachstube, Darmstadt.

Die Auffassung dieses jungen und bedeutenden Graphikers hat nichts mit Bayros zu tun und nichts mit Klee. Er sucht nicht die Spitzen und tastet nicht nach der Metaphysik der Dessous. Er behält die Körper bei, aber er schwingt sie in den Raum der Idee. Seine Umarmungen sind die Vereinigungen zweier Liebenden ohne jede Rücksicht, aber sie sind gleichzeitig symbolische Darstellungen der Liebe selbst. Mit einer seltsamen und unerbittlichen Radikalität der Anschauung hat der Künstler seine Figuren ins Kosmische vorgetrieben, und indem er ihnen die sinnliche Fülle des Erlebnisses nicht nahm, hat er sie dennoch in der Idee der Liebe vereinigt. Hier ist gelungen, was die Theosophen, da sie vom falschen Ende her schauen, vergeblich versuchen: die körperliche Vereinigung hat eine geistige Beruhigung und Bestätigung erhalten. Die Figuren sind sehr vereinfacht, ohne daß sie an Charme verloren. Die geistige Haltung ist manchmal nicht ohne Eingeständnisse an den Intellekt gelungen, dessen suchende, tastende und durchleuchtende, ja oft sogar phantastisch durchmischte Art einen besonderen Reiz und Kernpunkt im Schaffen dieses Künstlers darstellt. K. E.

Willy Jaeckel kündigt nunmehr durch einen illustrierten Prospekt das Erscheinen seines von uns bereits früher erwähnten großen Bibelwerkes an, das unter dem Titel „Menschgott — Gott — Gottmensch" in fünf Mappen mit 234 Radierungen demnächst zu erscheinen beginnt. Die erste Mappe stellt in 60 Blättern die Schöpfung dar. Die eigenartigen Titel zeigen bereits die einer theosophisch-mystischen Welt entsprungenen Anschauungen des völlig eigene Wege wandelnden Künstlers. Die zweite Folge bringt in 66 Radierungen das Alte Testament, ihr folgen 50 Blätter zu dem Thema „Christus und sein Testament", 34 Bilder der „neuen Lehre" und 24 Radierungen zur „Offenbarung des Johannes". Den Mappen ist jeweils ein erläuternder Text beigegeben. Das Riesenwerk, das in drei verschiedenen Ausgaben hergestellt wird, erscheint im Selbstverlag des Künstlers und ist auch durch Subskription bei Fritz Gurlitt in Berlin zu beziehen.

Unsere Reklamekünstler. Zweite Folge. Selbstbekenntnisse und Selbstbildnisse. (Handbücher der Reklamekunst V, herausgeg. v. Verein der Plakatfreunde E. V.) Berlin-Charlottenburg, Verlag Das Plakat.

Auf das erste Bändchen dieser reizvollen Sammlung von Persönlichkeitsdokumenten unserer Reklamekünstler wiesen wir im XII. Jahrg. auf S. 894 hin. Der zweiten Folge eignen dieselben Vorzüge. Diesmal sind auch einige Künstlerinnen in den Kreis mit einbezogen worden. Besondere Freude macht es, den Zusammenklang von Wort, Schrift und Porträt zu studieren. Insofern kommt bei dem Büchlein nicht nur der Bibliophile und der Kunstfreund, sondern auch der Psychologe zu seinem Recht. Dr. K.

Büchersammelwesen

Bibliophile Chronik

Die Meisterwerke der Weltliteratur mit Originalgraphik, die der Verlag von Dr. Julius Schröder in München herausgibt, rechtfertigen in den neuen vorliegenden Bänden die Anerkennung, die den beiden ersten Bänden, Goethes Balladen und Shakespeares Hamlet, auch hier gezollt wurde, und die Hoffnung, die auf diesen Verlag zum besten des schönen deutschen Buches gesetzt wurde. „Savonarole, Scènes histo-

riques par le comte de Gobineau, mit 20 Radierungen von Sepp Frank", „Wilhelm Raabe, Die ſchwarze Galeere, mit 17 Holzſchnitten von Bruno Goldſchmitt" und „Goethes Fauſt, erſter Teil, mit 25 Radierungen von Sepp Frank", dieſe Meiſterwerke der Weltliteratur ſind zugleich Meiſterwerke der Buchkunſt. Dazu macht ſie nicht nur das vorzügliche buchgewerbliche Material, das für dieſe Ausgaben verwendet wird, beſtes getöntes Japan-Bütten von van Gelder Zonen, beſtes Kalbpergament für die Einbände, beſte Satzarbeit unter Beſchränkung auf das Einfachſte mit wohlabgewogenem Verhältnis der bedruckten zur unbedruckten Fläche — den „Savonarola" druckten Knorr & Hirth und Heinrich Wetteroth in München, die „ſchwarze Galeere" und den „Fauſt" die Verlagsanſtalt vorm. G. J. Manz in München —, dazu macht ſie auch nicht nur die künſtleriſche Ausſtattung, zu der die Illuſtration, der radierte Vorſatz und der Schmuck des Einbandes gehören, alſo die ganze vom Geſichte abgeleitete Äſthetik, ſondern vielmehr die innere organiſche Einheit, auf der Plan, Anordnung und Ausſchmückung beruhen, ſo daß alles einzelne Beiwerk ſich zu einem Ganzen zuſammenſchließt. Das Dichtwerk iſt immer Kriterium und Ausgangspunkt, von dem der Drucker und der Künſtler für ihre Arbeit ausgehen.

Der „Savonarola" gleicht in Anordnung und Ausſchmückung dem „Hamlet", aber der Einband hat diesmal eine ſehr wirkſame radierte Renaiſſance-Titelumrahmung erhalten, der Titel iſt ein reiner Schrifttitel, und die Zierſtücke am Kopfe jeder Seite ſind fortgeblieben, was, meiner Anſicht nach, die Monumentalität jedes Seitenbildes erhöht. Sepp Frank hat ſich in der Zahl ſeiner Radierungen noch mehr beſchränkt, nur 20 auf 97 Seiten, aber mit ſeinem feinen Verſtändnis für ſeine Aufgabe in dieſen ſelten eine halbe Seite überſchreitenden Radierungen eine zugleich dekorative und doch geiſtig belebende Illuſtration geſchaffen, die in der gewohnten Beherrſchung der Technik mit der Antiquatype ausgezeichnet zuſammengeht. Alle 20 Radierungen ſind den einzelnen Szenen vorangeſtellt und benutzen die (übrigens im Text gekürzten) ſzeniſchen Bemerkungen des Originals, ſelbſtverſtändlich niemals ſklaviſch; mit ſeiner geſtaltenden Phantaſie macht der Künſtler auch hier ſichtbar, was der Dichter verſchwieg.

Sepp Franks Illuſtrationen zum „Fauſt" haben einen anderen Charakter. Sie wollen weniger dekorativ-ſchmückend ſein, ſondern vielmehr geiſtig beleben, ſie erſcheinen daher zunächſt nicht mehr als ein ſich dem Typographiſchen unterordnendes, ſich ihm ſelbſtlos einfügendes Beiwerk, ſondern als ein Teil, der ſeine eigene Bedeutung beanſprucht, der ſich zuweilen ſogar zum Herrn des Buches aufwirft, obwohl ſich doch die 25 Radierungen auf 217 Seiten verteilen. Dieſe Illuſtration treibt das Allegoriſieren und Symboliſieren oft ſo weit, daß ſie ohne Zuſammenhang mit dem Text nicht ohne weiteres als Illuſtration zum Fauſt erkannt zu werden braucht, und zeigt eine Kunſt, die beinahe Selbſtzweck iſt. Außerdem füllen ſämtliche Radierungen eine ganze Seite. Wenn trotzdem dieſe ganzſeitigen Radierungen mit den gegenüberſtehenden Druckſeiten eine Einheit bilden, ſo iſt das der meiſterhaften Technik des Künſtlers zu danken der dieſe Radierungen ſo dunkel und ſchwer gehalten hat, daß ſie neben der tiefſchwarzen, ſehr kräftigen, großen gotiſchen Druckſchrift beſtehen und mit ihr doch zuſammengehen. Dadurch werden dieſe durch Umfang und Inhalt zunächſt ſelbſtherrlich wirkenden Bilder doch wieder zu einem harmoniſch ſchmückenden Beiwerk; das verrät eine große Kunſt des Illuſtrators. Dieſer Fauſtband hat das bisher übliche Quartformat der „Meiſterwerke" aufgegeben und iſt zu einem Foliobande von 32×42 cm geworden: mit ſeiner mächtigen gotiſchen Type auf dem prachtvollen van-Gelder-Bütten und dem Pergamenteinbande, auf dem in einem von neun Goldlinien umrahmten Rechteck nur das Wort „Fauſt" in monumentalem Golddruck prangt, eine Art Hausbibel.

Ein Höhepunkt des illuſtrierten Buches iſt Raabes „Schwarze Galeere". Man braucht dieſen Band nur in die Hand zu nehmen und den lediglich durch den tiefdunklen Holzſchnitt der ſchwarzen Galeere geſchmückten prachtvollen, etwas bräunlich geſchatteten Pergamenteinband zu ſehen und irgendwo aufzuſchlagen, und man erkennt ſofort den Charakter dieſes Buches, fühlt die Seele dieſer packenden Epiſode aus dem Heldenkampf der Niederlande gegen Spanien am Ende des 16. Jahrhunderts. Keinen beſſeren Illuſtrator konnte der Verlag für dieſe Aufgabe gewinnen als Bruno Goldſchmitt, der ſein großes Können uns ſchon an Grimmelshauſen und Fiſchart und an Kleiſts Michael Kohlhaas (für den Verlag Hans von Weber) bewieſen hat. Seine 16 düſter phantaſtiſchen, tiefdunklen Holzſchnitte, von denen 11 die ſechs Kapitel der Erzählung einleiten oder beſchließen und fünf dem Text eingefügt ſind, wachſen förmlich aus der wunderbaren alten Schwabacher heraus und laſſen den Schriftſpiegel ſchmückend ausklingen; ſie beweiſen wieder, daß der Holzſchnitt doch am beſten dem Buchſtabendruck ſich

anfügt und deutſche Kunſt dieſer Art am beſten illuſtriert. Ein Buch, urdeutſch wie das 16. Jahrhundert ſelbſt, die ſchönſte Gabe zu des Dichters 90. Geburtstage.

Bruno Goldſchmitt zeigt ſeine Meiſterſchaft auch in ſechs Original-Steinzeichnungen „Aus den Bergen", im gleichen Verlage erſchienen, ſechs Gebirgslandſchaften, die die überwältigende Macht und Schönheit der Berge verherrlichen. Sie ſind in einer Bildgröße von 53×76 cm auf van-Gelder-Bütten von der lithographiſchen Anſtalt Dr. C. Wolf & Sohn in München gedruckt. Die Exemplare der Deutſchen Bücherei ſollen einen beſtechenden Wandſchmuck ihrer Luxusdruck-Abteilung bilden.

Der Verlag bereitet als weitere Drucke vor: Schillers „Wilhelm Tell", Salomos „Sprüche, Prediger und Hohelied" und „Die vier Evangelien" mit Holzſchnitten von Bruno Goldſchmitt, Shakeſpeares „The Tempest" im Urtext mit Radierungen von Adolf Schinnerer und eine Sammlung von Liedern aller Völker und Zeiten auf Einzelblättern in Buchkarton, Bilder mit Text radiert, geſchnitten oder auf Stein gezeichnet von Frank, Goldſchmitt, Schinnerer u. a. Wir wiſſen, daß er das richtige Verſtändnis und den Geſchmack für dieſe Aufgaben hat.

Minde-Pouet.

Neue Bücher

Neue Kunſtliteratur

Emil Schaeffer, Sandro Botticelli. Ein Profil. Mit 80 Tafeln nach Gemälden in Schnellpressenkupferdruck und acht Tafeln nach seinen Handzeichnungen zu Dantes Göttlicher Komödie in Lichtdruck. Im Verlag von Julius Bard, Berlin.

Der Nebentitel des Buches erklärt deſſen Charakter. Beinahe überflüſſig, daß Schaeffer im Vorwort ausdrücklich verſichert, was dies Werk nicht enthält, nämlich dokumentariſches Material zur Lebensgeſchichte Botticellis, Bildanalyſen und Oeuvrekatalog. (In Anmerkung ſei geſagt, daß dieſes Buch gerade ſehr notwendig geweſen wäre.) Alſo kein wiſſenſchaftlicher Ehrgeiz ſtand hinter dieſem Werke. Dafür ſoll es „nur Dank für jenes Erlebnis bedeuten", das der Maler Botticelli dem Verfaſſer geweſen iſt. Nun iſt Schaeffer ſeit Jahren einer der beſten Köpfe, der ſich je mit Florentiner Kunſtgeſchichte befaßt hat; nicht ſehr produktiv zwar, aber wenn er zur Feder greift, fühlt man die innere Notwendigkeit. Und er iſt einer von den wenigen, die zu ſchreiben, mehr noch, zu geſtalten vermögen. Sein Stil hat jene Brillanz, die ſchillert wie Perlmutter in der Sonne. Er war einmal Schüler von Richard Muther, den man vielleicht doch allzu ſchnell vergeſſen hat. Den Mutherſtil hat er freilich längſt überwunden, aber irgend etwas von der geiſtvollen Diktion ſeines Meiſters iſt doch zurückgeblieben. Vielleicht iſt es die künſtleriſche Formung im ganzen, die auch dieſem neuen Thema gegenüber in erſter Linie gefangen nimmt. So wie Schaeffer Botticelli erlebt hat, vermag ihn der Gelehrte nicht zu begreifen. Das iſt das Ausſchlaggebende für die Wertung dieſer Arbeit, der man auch gelegentliche Kühnheiten der gedanklichen Konſtruktion gern verzeiht, weil ſie im ganzen eine nicht alltägliche Leiſtung iſt. Hier wächſt der Künſtler Botticelli aus ſeiner Zeit heraus, aus dem Umkreis der Genoſſen und Ereigniſſe, die Auftrieb ſeiner Kräfte wurden. Hier ſteht er überragend da als der Illuſioniſt des Unwirklichen, als der „Gotiker des Quattrocento", als der „fromme Katholik im Reiche der Venus". Dies von Schaeffer gezeichnete Profil iſt wahrhaft botticellesk und das beweiſt zugleich, daß er es in ſeinem künſtleriſchen Erlebnis richtig geſehen hat. — Die Liebe aber, die der Schriftſteller ſeinem Thema entgegenbrachte, hat auch den Verleger geführt, der dieſem Buch eine Ausſtattung und bildlichen Reichtum gegeben hat, die ſchechthin muſtergültig ſind.

E. u. J. de Goncourt, Die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts. Zwei Bände mit 42 ganzseitigen Abbildungen. Hyperion-Verlag, München.

Dieſes klaſſiſche Buch der franzöſiſchen Kunſtgeſchichtsſchreibung erſcheint deutſch nicht zum erſtenmal. Trotzdem iſt die Ausgabe des Hyperion-Verlages nach Ausſtattung und bildlicher Reichhaltigkeit in ihrer Art muſtergültig. Sehr viel Liebe hat der Verleger gerade an die Illuſtrationen verwendet, und buchtechniſch gehört dieſe Ausgabe mit zu dem Beſten, was die überreiche Bücherproduktion der letzten Jahre auf den Markt gebracht hat. Wie immer man ſich aber zu dem prachtvollen Subjektivismus dieſer beiden Brüder ſtellen mag: Die ſechs Kapitel über Watteau, Chardin, Boucher (dieſe füllen den erſten Band) über La Tour, Greuze und die Saint Aubin (dieſe machen den zweiten Band aus) ſind die ſichtbarſte Verklärung des „Dix-huitième", die es bisher in der Literatur gibt. Dabei braucht durchaus nicht verſchwiegen zu werden, daß die reine Wiſſenſchaft die Dinge heute vielfach anders ſieht und wertet, als ſie dem Brüderpaar zu ſeiner Zeit erſchienen ſind. Das Buch an ſich kann trotzdem nicht veralten. Seine Modernität wächſt ſogar mit der Zeit, weil der Eſprit, mit dem hier

längſt Verklungenes zu einem neuen Farbenſpiel des Lebens geweckt wurde, nicht verrauchen kann, ſowenig wie die Erinnerung an dieſe Zeit, deren Apoſtel die Goncourts geweſen ſind.

Lili Fröhlich-Brun, Parmegianino und der Manierismus. Mit 195 Abbildungen im Text und 24 Tafeln in Lichtdruck. Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien.

Burckhardt hat einmal die Kunſt dieſes aus Parma gebürtigen Meiſters als „affektiert, ja widerwärtig" abgetan und dieſes Urteil hat lange Zeit hindurch Geltung behalten, bis eine neue Zeit den Bruch mit der Vergangenheit radikal vollzog und die Einſeitigkeit überkommener Konvention über den Haufen warf. Inzwiſchen nämlich hat gerade jene Übergangszeit, die Hochrenaiſſance und Barock verbindet, das Intereſſe der Wiſſenſchaft in beſonderem Maße erregt und früher oder ſpäter mußte auch dieſer durchaus geniale Meiſter der Form wieder zu ſeinem Rechte kommen. Daß eine Frau von ſtarker männlicher Diſziplin des Denkens dies grundlegende Buch geſchrieben, in dem auch nicht die Spur von weiblicher Sentimentalität zu finden iſt, überraſcht mit Recht. Denn hier haben wir eine kunſthiſtoriſche Leiſtung von durchaus ungewöhnlichem Format vor uns und zugleich ein Werk von überragender äſthetiſcher Bedeutung, das alle Vorzüge Wickhoffſcher Provenienz verrät. Auch in der Art, wie das Problem des Manierismus ſelbſt durchaus europäiſch erfaßt und interpretiert worden iſt, dokumentiert ſich univerſales Einfühlungsvermögen, das bei der Gelehrtengeneration unſerer Zeit ähnlich kaum wieder gefunden wird. Vergleichsweiſe mag dabei an die kunſthiſtoriſch durchaus anſtändige zweibändige Arbeit von Hermann Voss (Die Malerei der Spätrenaiſſance in Florenz und Rom) erinnert werden, die gar nichts von dem hat, was dieſes ausgezeichnete dickbändige und vorzüglich ausgeſtattete Werk an innerem künſtleriſchen und geiſtigen Gehalt beſitzt. Über den erſten rein kunſtgeſchichtlichen Teil dieſes Buches, der dem Kunſtſchaffen Parmegianinos in Parma, Rom und Bologna nachgeht, kann ehrliche Fachkritik nur einer Meinung ſein. Einzelheiten mögen durch ſpätere Forſchungen ergänzt werden, im ganzen bedeutet ſchon dieſer Abſchnitt ein Muſterbeiſpiel beſter moderner Kunſtgeſchichtsſchreibung. Ungleich bedeutender ſeinem geiſtigen Ausmaß und der in die Zeittendenzen tief hinabſchauenden Univerſalität des künſtleriſchen Formungsvermögens nach iſt der zweite Hauptabſchnitt des Buches, der zugleich ſtiläſthetiſch und entwicklungsgeſchichtlich den Meiſter von Parma ins Zentrum einer großen europäiſchen Bewegung rückt, für die der Begriff des Manierismus eigentlich nur die rein äußerlichen Merkmale umſchreibt, ohne damit den Untergrund geiſtiger Wandlung im Sinne der Zeit zu erſchöpfen. Hier erſt zeigt ſich die Verfaſſerin dieſes koſtbaren Buches im Vollbeſitz ihrer ſtarken künſtleriſchen Mittel und als geiſtige Interpretin einer Epoche, die durchaus in der Richtungsachſe unſeres neuen bewußten künſtleriſchen Wollens liegt. Alles in allem alſo ein Buch, an dem auch der moderne Menſch ſeine reine Freude haben muß.

Julius Baum, Gotische Bildwerke Schwabens. Mit 128 Abbildungstafeln. Verlag Dr. B. Filser, Stuttgart.

Unter dieſem Titel iſt vor kurzem im Verlag von Dr. Benno Filſer, Augsburg-Stuttgart, von Julius Baum ein grundlegendes und durch 128 Abbildungstafeln unterſtütztes Werk erſchienen, das auf lange hinaus berufen erſcheint, die Forſchungen auf dem von der Kunſt reich geſegneten Boden Schwabens — ſoweit dieſelben die Plaſtik betreffen — abzuſchließen. Der Verfaſſer, der ſich ſchon durch ſeine früheren Publikationen wiſſenſchaftlich auf dieſem ſeinen Spezialgebiet bewährt hat, macht in ſeinem neuen Buch den Verſuch, die mittelalterliche Kunſt Schwabens ſowohl nach den Wandlungen der Formgeſtaltung als auch durch den Nachweis jener inneren Beziehungen innerhalb der Anſchauungs- und Gefühlswelt dieſer Epoche zu ergründen und endlich — ſoweit es die Quellen geſtatten — die rein geſchichtlichen Zuſammenhänge darzulegen. Infolgedeſſen iſt das Thema in drei großen Abſchnitten ausgeformt. Von dieſen wird der erſtgenannte immer beſonders wertvoll ſein, weil er wirklich eine Grundlage zum Verſtändnis des formalen Gefühls gibt und zumal jene Gegenſätze von Körperlichkeit und Entmaterialiſierung ausdeutet, die ſich typiſch in der Wandlung des Stils ausprägen. Ausgezeichnet iſt in dieſem Sinne z. B. alles, was Baum über die mittelalterliche Myſtik und ihre Auswirkung auf die Kunſt zu ſagen hat, und ſolche Abſchnitte müſſen kritiſch beſonders hoch gewertet werden, nachdem kürzlich erſt ein völlig mißlungener Verſuch von anderer Seite gemacht wurde, in das Weſen der Gotik einzudringen. Auch die ikonographiſche Aufteilung des zweiten Abſchnittes iſt vorzüglich aus der kirchlich-mittelalterlichen Weltanſchauung heraus gelungen, und wer die Lektüre dieſes mit Wärme geſchriebenen, trotz kunſtwiſſenſchaftlicher Tiefgründigkeit ſtets anregenden Buches nicht ſcheut, wird dem Urteil des Referenten beipflichten, der dieſes Werk als einen

der wichtigsten und sympathischsten Beiträge zur deutschen Kunstgeschichte begrüßt, da es trotz seiner thematischen Begrenzung Weltgefühl in sich birgt. Biermann.

Neue russische Kunstliteratur

I.

Eine der kulturell schwerwiegendsten Folgen jener radikal-revolutionären Umwälzung des ganzen wirtschaftlichen und politischen Lebens, welche Rußland in den letzten Jahren über sich ergehen lassen mußte, war das fast gänzliche Zusammenschrumpfen jeder wissenschaftlichen und speziell auch der kunstwissenschaftlichen Literatur. Zum Teil war dies natürlich eine Begleiterscheinung der allgemein so äußerst schwierigen russischen Lebensverhältnisse, aber in erster Reihe wirkte hier dennoch, neben der unsäglichen Misere des Druckereiwesens und dem starken Mangel an Papier sowie sonstigem technischen Material, die Nationalisierung des gesamten Verlagwesens mit einigen wenigen Ausnahmen, welche jede private Initiative auf diesem Gebiete im Korne erstickte. Der schwerfällig arbeitende Apparat des Staatsverlags diente vornehmlich praktischen sowie agitatorisch-populären Zwecken und hatte für rein künstlerische oder wissenschaftliche Aufgaben nicht viel übrig.

Die ehemaligen führenden russischen Kunstzeitschriften, wie die „Staryje Gody", „Apollon", der „Russkij Bibliophil", existieren schon seit Jahren nicht mehr, die dickleibigen Mitteilungen und Berichte der archäolgischen Gesellschaften und Institute und die üblichen Museumsberichte sind verschwunden, und nichts Neues von Bedeutung ist an ihre Stelle getreten. An einzelnen Versuchen, so seitens des offiziellen Kunstdepartements und seiner Organe, hat es nicht gefehlt, aber diese Periodica haben selten mehr als eine einzige oder im besten Falle ein paar Nummern erlebt. Eine der wenigen Ausnahmen bildete der „Kasansche Museums-Anzeiger" [1], der es schon bis zum zweiten Jahrgang gebracht hat, sowie das vorwiegend informatorische Organ des „Glawmuszj" [2], welches ganze fünf Nummern zählt. Alles in allem dürfte die ganze russische Kunstliteratur der letzten vier Jahre auf einem kleinen Regal reichlich Platz finden.

Letzthin hat sich die Lage einigermaßen gebessert, und einigen Kunstinstituten ist es nun gelungen, ihre Publikationen endlich in gedrucktem Zustand vor sich zu sehen. Es läßt sich kaum sagen, wieviel Mühe, Zeit, Selbstaufopferung — der Sekretär samt Mitgliedern einer gelehrten Gesellschaft befaßten sich sogar selbst mit dem Satz einiger Berichte! — und guter Willen dazu erforderlich waren, um so mehr, als es sich darum handelte, diesen Drucken auch äußerlich ein ästhetisches Gewand zu verleihen, von dem man bislang fast gewohnheitsgemäß resigniert hatte.

A tout seigneur tout honneur. In tadelloser typographisch-illustrativer Ausstattung erschien unlängst das erste Heft des von der Direktion der Ermitage, Petersburg, in Aussicht genommenen Sammelbandes („Sbornik") von Aufsätzen ihrer Konservatoren. Das Heft ist dem Andenken des ehemaligen Leiters der Abteilung für mittelalterliche Kunst dieses Museums und Verfassers der kapitalen „Argenterie Orientale" [1], Jakob Iwanowitsch Smirnow, gewidmet, der im Oktober 1918 allzu früh verschied, auch ein Opfer des damals besonders für Museumsleute in Rußland so unendlich schwierigen Daseins. Die Reihe der Aufsätze des „Sbornik" beginnt Prof. O. Waldhauer mit einer Abhandlung über in der Ermitage befindliche Marmorköpfe im Pergamonstil, und den Schluß des Bandes bildet ein Aufsatz von A. de Coubé, wiederum über eine Marmorbüste — derjenigen Peters des Großen — von dem ganz unbekannten italienischen Bildhauer Carlo Albaghini. Coubé weist nach, daß letzterer niemals, wie bisher vorausgesetzt, nach Rußland gekommen war und sein Werk auf Grund der bekannten, seit 1861 wieder in Petersburg befindlichen Wachsbüste Peters des Großen ausgeführt hat, welche der Zar 1719 dem Kardinal Ottoboni als Geschenk nach Rom gesandt hatte. Herr Sergej Trojnitzky, der jetzige energische Direktor der Ermitage, gibt eine Übersicht über die Werke des am Hofe Katharinas II. tätig gewesenen deutschen Bildhauers, Emailleurs, Verfertigers von Glasflüssen und Steinschneiders Georg Heinrich König, von welchem die Ermitage u. a. eine ganze Reihe Potemkinscher Porträtmedaillons besitzt. Ein verwandtes Thema behandelt Frl. M. Makssimowa, indem sie ein Bild von Katharina II. als leidenschaftlicher Sammlerin antiker Kameen und Gemmen entwirft. Schließlich befassen sich zwei Aufsätze von E. von Liphart und Alexander Benois mit einigen Gemälden der ehemaligen kaiserlichen Sammlungen. Ersterer kommt auf die von ihm 1915 in den „Staryje Gody" reproduzierte „Flucht nach Ägypten" aus dem Palais zu Gatchina zurück, welche früher als Jugendwerk Tizians galt, vom Verfasser aber dem Paris

[1] „Kasanskij Musejnij Wjestnik."
[2] „Chudoshestwennaja Shisn."

[1] Dieser 1909 von der Archäologischen Gesellschaft herausgegebene Bilderatlas umfaßt alle in Rußland aufgefundenen altorientalischen Gold- und Silbergeräte. Den Textband konnte Smirnow nicht mehr beendigen.

Bordone zugeſchrieben wurde, womit ſeinerzeit auch Bode, Cavalcaſelle und Berenſon übereinſtimmten. Neuerdings hat Liphart ſeine Meinung geändert, und, geſtützt auf Texte von Ticozzi, Vaſari und Ridolfi, gibt er jetzt das Bild wieder Tizian als Werk aus ſeiner Frühzeit zurück. A. Benois führt uns ins 18. Jahrhundert und beſpricht ein vergeſſenes, den Magazinen der Ermitage entnommenes Gemälde von Joſeph Wright of Derby, eine Schmiede bei Nachtbeleuchtung darſtellend.

Es ſei hier noch erwähnt, daß die 1917 nach Moskau evakuierten wertvollſten Gemälde der Ermitage ſeit kurzem wieder derſelben einverleibt ſind, und die Wiedereröffnung der Galerie war für Petersburg geradezu ein feſtliches Ereignis. Im vorigen Jahre, als die eigentlichen Galerieſäle noch geſchloſſen waren, hatte die Direktion in den früher für etwaige hohe Gäſte des ruſſiſchen Hofs beſtimmten Räumen des Ermitagebaus eine Ausſtellung arrangiert, zu welcher reiches Material aus den eigenen Magazinen, den zahlreichen, ci-devant kaiſerlichen und großfürſtlichen Schlöſſern, ſowie auch aus einigen Privatſammlungen hervorgeholt wurde. Dazu kamen noch einige neue eigene Ankäufe der Ermitage, und ſo konnte eine Flucht von 14 Sälen mit Gemälden, Zeichnungen, Skulpturen, koſtbaren Möbeln, Teppichwirkereien, altem Porzellan und ſonſtigen Kunſtwerken gefüllt werden, wobei natürlich viel bisher Unbekanntes zum Vorſchein gekommen iſt. Ein ſchön ausgeſtatteter Katalog, oder richtiger geſagt, ein lakoniſches Verzeichnis ſämtlicher Exponate in den einzelnen Sälen, iſt als dauerndes Andenken an die Ausſtellung nachgeblieben. Schade, daß ihm Namens- und Sachregiſter fehlen, was die Benutzung des Führers für die Zukunft natürlich erſchwert.

Einen ähnlichen kurzen Führer durch ihre Säle hat auch die Juſſupowſche Gemäldegalerie in Petersburg nach ihrer Neuordnung jetzt veröffentlicht. Aus dieſer reichen Sammlung ſind nur die beiden berühmten, vor kurzem im „Burlington Magazine“ reproduzierten Rembrandtſchen Porträts verſchwunden, ſonſt iſt ihr Beſtand der alte geblieben. Der mit einer Anzahl von Lichtdrucken geſchmückte Katalog beſchränkt ſich darauf, die Entſtehung der Sammlung kurz zu ſkizzieren und die Gemälde, in der Reihenfolge der Säle, mit Angabe der Maße aufzuzählen.

Noch ein dritter, für die neuere ruſſiſche Graphik äußerſt wertvoller Katalog ſei hier genannt. Im vorigen Jahre hat das Graphiſche Kabinett des Rumjanzow-Muſeums in Moskau eine Ausſtellung von Radierungen und einigen ſonſtigen Arbeiten des talentvollen, nunmehr nach Riga übergeſiedelten Graphikers Waſſili Masjutin zuſtande gebracht und aus dieſem Anlaß ein „Die Radierungen W. N. Masjutins“ betiteltes, gut ausgeſtattetes Heft veröffentlicht. Es enthält eine ſehr eigenartige, autobiographiſche Skizze aus der Feder Masjutins ſowie einen von ihm ſelbſt zuſammengeſtellten Katalog ſeines geſamten, 158 Nummern umfaſſenden radierten Oeuvres von 1908 bis 1920, wobei hie und da kurze Bemerkungen über das perſönliche Verhältnis des Künſtlers zu manchen ſeiner Blätter dem ſachlichen Verzeichnis einen beſonderen Reiz verleihen. Eine kritiſche Würdigung des Schaffens Waſſili Masjutins von Prof. N. Romanow nebſt einem Originalholzſchnitt des Künſtlers und zahlreichen Abbildungen vervollſtändigen das Büchlein, das jedenfalls zu den intereſſanteſten Publikationen des Rumjanzow-Muſeums gehört.

Zwei weitere Petersburger Veröffentlichungen führen in das Gebiet der klaſſiſchen Kunſt. Die ſtattliche erſte Lieferung des Jahrbuchs des „Ruſſiſchen Inſtituts für Kunſtgeſchichte“ (früher Inſtitut des Grafen V. Subow) enthält den erſten Teil einer umfaſſenden Arbeit Prof. O. Waldhauers, „Studien zur Geſchichte des antiken Porträts“, welcher ein ſehr reichhaltiges Illuſtrationsmaterial beigegeben iſt. Die weiteren, bereits im Druck befindlichen Lieferungen des genannten Jahrbuchs ſollen Aufſätze von Barthold („Die erſten muſelmaniſchen Moſcheen“), Subow („Barock-Skulptur“), E. v. Liphart („Francesco di Simone Ferrucci“), J. Schmidt („Jan und Salomon de Bray“), S. Oldenburg („Malereien und Bildhauereien in den Höhlen von Dun-Chuan“), Matzulewitſch („Die Reliefs der wladimir-ssusdaliſchen Kirchen“), W. Rakint („Die Malereien der Gottesmutterkirche zu Brixen“), N. Flitner („Die keramiſchen Ateliers in Tel-Amarna“), N. Sytſchow („Ruſſiſche Buchminiaturen“) uſw. bringen.

Typographiſch nicht minder gediegen, und ſogar mit farbigen Tafeln geſchmückt, präſentiert ſich die umfangreiche und erſchöpfende Abhandlung Prof. Boris Farmakowſkys über drei polychrome Vaſen in Statuettenform, welche 1869 von W. Tiefenhauſen bei den Ausgrabungen unweit des antiken Phanagoria gefunden und ſpäter den Ermitageſammlungen übergeben wurden. Dieſes ſchöne Folioheft bildet die erſte Lieferung der Schriften („Sapiski“), der vor ca. zwei Jahren gegründeten „Ruſſiſchen Akademie für Ethnologie, Kunſtgeſchichte und Archäologie“, die parallel auch jährlich einen Band ihrer „Mitteilungen“ (Iswjeſtja“) veröffentlicht. Der erſte Band dieſer letzteren iſt

vor kurzem erſchienen und enthält u. a. zahlreiche Aufſätze über ägyptiſche und klaſſiſche Kunſt von dem kürzlich verſtorbenen Ägyptologen B. Turajew, K. Rontſchewſki, F. Heſſe und einigen ſonſtigen, bereits in meinem Berichte erwähnten ruſſiſchen Archäologen und Kunſthiſtorikern. Speziell Themen altruſſiſcher Kunſt behandeln hier K. Romanow, S. Trojnitzky, W. Oreſchnikow u. a.

Es mag ſonderbar erſcheinen, daß unter den aufgezählten Abhandlungen gerade die ruſſiſche Kunſtgeſchichte einen ſo verhältnismäßig geringen Platz einnimmt und jedenfalls ſtark hinter abendländiſchen Kunſtproblemen zurücktritt. Zum Teil iſt es ſicher Zufallsſache, daß die neuen Forſchungen z. B. auf dem Gebiete der ruſſiſchen Malerei, verbunden mit der Aufdeckung einer Anzahl alter Kirchen- und Ikonenmalereien, noch nicht ganz zu Ende geführt und daher noch nicht druckreif ſind. Andererſeits mag aber auch das pſychiſche Moment hier nicht ohne Wirkung geblieben ſein, daß man in ſtürmiſchen Zeiten beſonders gern Ruhepunkte in weiter Ferne ſucht, und ſich mit Themen zu befaſſen ſtrebt, die weitab von den Wogen der nahen Wirklichkeit liegen.

Mein nächſter Bericht wird den Neuerſcheinungen des ruſſiſchen Büchermarktes gewidmet ſein, die moderne Kunſt ſtreifen.

Moskau, Auguſt 1921. P. Ettinger.

Sammlerliteratur

Kunſtſchätze der Sammlung Dr. Max Strauß in Wien

Bei Karl Gerolds Sohn in Wien iſt kürzlich ein prächtiger Tafelband herausgekommen, deſſen Veröffentlichung das Auktionshaus für Altertümer, Glückſelig & Wärndorfer veranlaßt hat, ſo daß die Vermutung naheliegt, daß auch dieſe Sammlung demnächſt veräußert werden ſoll. Das Werk ſelbſt wurde nur in einer einmaligen Auflage von 250 numerierten Exemplaren hergeſtellt, aber es bedeutet zunächſt rein buchtechniſch ein Meiſterſtück, und unter den insgeſamt 90 Tiefdruck- und Lichtdrucktafeln gibt es prachtvoll gelungene farbige Wiedergaben eine ganze Menge. Aus dem kurzen Vorwort iſt zu erſehen, daß es ſich nur um eine Ausleſe aus dem reichen Beſitz an Kunſtſchätzen handelt, die Dr. Max Strauß, ein Wiener Rechtsanwalt, in mehr als fünfzigjähriger Sammeltätigkeit zuſammengebracht hat. Aber da dieſe Auswahl den Geſamtcharakter der Sammlung vortrefflich umreißt, darf man ohne weiteres feſtſtellen, daß es ſich um eine der hervorragendſten öſterreichiſchen Privatſammlungen ſpeziell auf dem Gebiet des Kunſtgewerbes und der Kleinkunſt handelt. Eine Anzahl angeſehener Forſcher hat ſich in die Katalogarbeit geteilt, die allenthalben von außerordentlicher Solidität zeugt. So übernahm der Direktor des Frankfurter Kunſtgewerbemuſeums, Dr. Robert Schmidt, die Bearbeitung von Glas und Mobiliar. Regierungsrat Dr. v. Trenkwald, Vizedirektor des Öſterreichiſchen Muſeums in Wien, hat ſeinerſeits das europäiſche Porzellan katalogiſiert. Prof. Dr. Wilhelm Suida wurde für die Bearbeitung der Bronzen und der Gemälde gewonnen und endlich hat die kleine, aber ſehr gewählte Abteilung meiſt öſterreichiſcher Miniaturen in Dr. Leo Grünſtein einen ſachkundigen Bearbeiter gefunden. Neben dieſen Abteilungen, die in ſich eine Fülle hervorragender Kunſtſchätze vereinigen, beſitzt die Sammlung noch Textilien, Töpfereien, Teppiche, Doſen und Kurioſitäten, die nach den Mitteilungen des Vorworts eventuell in einer weiteren Veröffentlichung zuſammengefaßt werden ſollen. Das vorliegende Werk iſt im ganzen Beweis für einen erleſenen Geſchmack, der ſich mit dieſer muſtergültigen Publikation das beſte Denkmal geſetzt hat.

Ludwigsburger Porzellanfiguren

Als erſter Band einer neuen Bücherreihe, die die Kunſtſammlungen des württembergiſchen Staates herausgeben, erſchien vor kurzem bei der Deutſchen Verlagsanſtalt in Stuttgart und Berlin von Hans Chriſt ein grundlegendes Werk über die Ludwigsburger Porzellanfiguren, deſſen prächtige Ausſtattung (162 Reproduktionen in Kupfertiefdruck) auf die Fortſetzung dieſer Bücherreihe geſpannt machen darf. Dieſe nämlich iſt als Ausbau und Erſatz der früher vom Muſeum vaterländiſcher Altertümer in Stuttgart begonnenen und zum Teil vergriffenen Katalogfolge gedacht, in der ſchon 1911 Dr. Leo Balet als Band I die Ludwigsburger Figurenplaſtik bearbeitet hatte. Auf dieſer Veröffentlichung und dem bekannten Album von Alt-Ludwigsburg, das Otto Wanner-Brandt herausgegeben, fußt das neue Werk von Hans Chriſt, das eine Anzahl neuer Feſtſtellungen aus den letzten Jahren mitverarbeitet und den Hauptmeiſtern dieſer Manufaktur beinahe monographiſch gerecht wird. Bekanntlich war Ludwigsburg eine der ſpäteſten Gründungen der deutſchen Porzellaninduſtrie des 18. Jahrhunderts und die Entwicklung ſeiner Figurenplaſtik beſchränkt ſich auf den kurzen Zeitraum von ſieben bis acht Jahren (zwiſchen 1762 und 1770). Um ſo erſtaunlicher wirkt der Reichtum und die künſtleriſche Höhe deſſen, was Ludwigsburg in dieſer Zeit geſchaffen hat. Die

Arbeit von Christ verdient als eine wertvolle Ergänzung der früher erschienenen Beiträge zu dem Thema „Ludwigsburg" und als ein Buch von wissenschaftlicher Gründlichkeit angesprochen zu werden, das allen Sammlern auf diesem Gebiet fortan unentbehrlich sein dürfte. B.

Georg Lehnert, Geschichte des Kunstgewerbes. I.: Das Kunstgewerbe im Altertum. Berlin, Leipzig 1921 (Sammlung Göschen 819). 88 S., 32 Taf.

Ein kurzer Abriß in knapper Form, der, aus Vorlesungen des Verfassers hervorgegangen, sich inhaltlich an die im Verlag Oldenbourg erschienene große Geschichte des Kunstgewerbes, die leider vergriffen ist, anschließt. Die Literaturangabe läßt die neuesten wichtigeren Erscheinungen vermissen. Der Text ist stellenweise so stark zusammengepreßt, daß er für den lernenden Leser nicht ohne Kommentar verständlich sein kann. Die Abbildungen sind trotz ihrer Kleinheit ausreichend. p.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Sammlung Konsul Graf

Das Dorotheum in Wien hat die bekannte Sammlung des verstorbenen Konsul Graf, bestehend aus 50 der berühmten, durch ihren impressionistischen Stil überraschenden hellenistischen Porträts und mehr als 250 Stücken gewebter Stoffe der spätgriechischen, römischen und frühchristlichen Zeit aus dem Faijum (Oberägypten), sowie die von Prof. Braulik beschriebene Sammlung von altägyptischen Geweben von Königsmumien aus der Zeit der 6.—26. Dynastie (269 Muster), endlich sieben ganze Mumienhüllen erworben und wird sie im Januar 1922 zur Versteigerung bringen.

Amsterdam

Die Firma A. Mak versteigert am 11. Oktober das bekannte wundervolle Barockinterieur im Hause Prinsenstraat 36 in Dordrecht. Das Interieur ist noch genau in demselben Zustande, worin es sich im Jahre 1672 befand, als der damalige Besitzer des Hauses „Rozijnkorf" es anfertigen ließ. Es wurde nichts daran geändert, nichts restauriert, aber auch im Laufe der Jahrhunderte nichts hinzugefügt. Die Wände sind bedeckt mit den herrlichsten Goldledertapeten, die oben und unten noch die dazu passenden Bordüren, ebenfalls aus Goldleder, aufweisen. Als unteren Abschluß findet man eine Reihe weißer Delfter Fließen. Der große monumentale Kamin ist geschnitzt mit Blumen und Früchtengewinden, die sich vergoldet von einem toten Hintergrund abheben. Über dem Kamin ein Stilleben von Jurriaan van Streeck. Der torähnliche Eingang zu diesem Prunkzimmer, worin die reichen Holländer ihre vornehmen Gäste unterbrachten, das aber auch als Wochenstube Verwendung fand, ist in Verzierung und Bemalung genau dem Kamin angepaßt. Die Decke zeigt zwei Ölbilder auf Leinwand von Aug. Terwesten mit Allegorien der Zeit und des Handels und der Schiffahrt. Im Jahre 1892 hat Mr. Hidde Nyland dieses Interieur aus dem Hause „Rozijnkorf" entfernen und in einem eigens dafür gebauten Raum in seinem Hause Prinsenstraat 36 wieder aufbauen lassen. Es wäre bedauerlich, wenn das einzige Interieur aus der Zeit in Holland, das noch vollkommen intakt ist, bei der demnächst stattfindenden Versteigerung ins Ausland wandern würde. Sogar das Rijksmuseum in Amsterdam hat nichts so komplettes.

Ferner finden bei der Firma A. Mak demnächst noch zwei interessante Auktionen statt. Am 12. Oktober wird die Kollektion Liphart versteigert, die Gemälde von van der Helst, van Dijck, Tintoretto, Sal. Ruysdael, Jan Steen enthält (s. Tafel). Mitte Oktober wird wieder eine Kollektion moderner Gemälde von Rosenberg-Paris versteigert. Vertreten sind u. a. Braque, Juan Gris, Hayden, Herbin, Irène Lagut, Derain, Csaky. Die erste Auktion Rosenberg im vorigen Jahre war für die unternehmungslustige Firma A. Mak ein derartiger Erfolg, daß sie auch diesmal mit den Resultaten wohl zufrieden sein wird. t.

Köln

Die Kunsthandlung Hermann Abels veranstaltet am 15.—18. November eine große Auktion auf dem leicht beweglichen Gebiete des Kupferstiches, der Radierung und graphischer Blätter des 15.—18. Jahrhunderts, bei der es sich zwar nicht um eine im Stile Davidsohns durchgearbeitete, jedoch mit großem Fleiß, Mühe und Kosten zusammengebrachte Sammlung handelt. Im Mittelpunkt der Auktion stehen ca. 200 Blätter von Dürer und 40 Blätter von Rembrandt. Dürers Apokalypse ist vollständig in ausgewählt guten und frühen Blättern vertreten. Das Marienleben, gleichfalls vollzählig, zeigt selten schöne Exemplare. Andere Holzschnitte aus der „Passionsfolge", die „Jungfrau mit den vielen Engeln", die „Marter der Zehntausend", Hieronymus in der Felsgrotte, die Belagerung einer Stadt vervollständigen das Dürersche Oeuvre aufs glücklichste. Von den Kupferstichen sind zu nennen: Die Madonna mit der Heuschrecke, der hl. Hu-

bertus, die Bildnisstiche von Philipp Melanchthon und Friedrich dem Weisen von Sachsen. Es folgen die deutschen Kleinmeister: Von Aldegrever Einzelblätter aus der Folge der Planeten, der Herkules, Altdorfer, von Hans Sebald Beham die sieben Kardinaltugenden und die Planeten, Georg Pencz, von Schäufelin gute Blätter der Passion, von Baldung die Passionsfolge, von Ludwig Krug die hl. drei Könige, von Urs Graf Anbetung der hl. Dreifaltigkeit, von Cranach der Holzschnitt des büßenden hl. Chrysostomus, Daniel, Hieronymus und Lambert Hopfer, H. S. Lautensack, von Hans Holbein Drucksignete und Buchtitel, von Wenzel und Albrecht Jamnitzer Ornamentstiche. Der niederländische Kupferstich ist in Lucas van Leydens Blättern der „Apostel", „Tanz der Magdalena", „Virgil im Korbe" und „Bettler" hervorragend vertreten. Die unter van Dycks Leitung entstandene „Ikonographie", eine Sammlung von Porträtstichen bekannter Persönlichkeiten und van Dyck-Porträts von verschiedensten Stechern, erscheinen in guten Qualitäten. Jan van de Velde ist mit der Folge der Monate, Lucas van Uden mit dem barmherzigen Samariter, Simon de Vlieger mit einem Exemplar aus der Sammlung Drugulin: „Wirtshaus in der Ruine" zu nennen. Den Höhepunkt der Sammlung bildet hier Rembrandt mit dem Hundertguldenblatt in ganz hervorragender Qualität sowie großer Weichheit und Transparenz in der Helldunkelwirkung, das „Ecce homo", ein brillanter und wirkungsvoller Abdruck, gleichfalls von ungewöhnlicher, äußerst seltener Qualität, und die „große Kreuzabnahme", ein klarer und durchsichtiger Abdruck, in selten vollkommenem Zustand erhalten. Von besonderen Blättern sind hier noch zu nennen: „Der Tod der Maria", „Adam und Eva", „Maler Asselyn", „Christus treibt die Händler aus dem Tempel", „Verkündigung an die Hirten", der „Dreikönigenabende", die „Hütte mit dem Heuschober" u. a. Von den Rembrandt-Nachfolgern J. G. van Vliet ist die Folge der Handwerker, die Passion, die Taufe des Eunuchen und von Jan Lievens die Porträts im Geschmack Rembrandts zu nennen. Adrian van Ostade nimmt durch den Bauerntanz im Wirtshaus, den Charletan und die Gevatterinnen einen hervorragenden Platz ein. Pieter van Laer mit Pferdebildern und Teniers mit Bauernfesten vervollständigen diese Gruppe in ihrer lichten geistreichen Zeichnung. Unter den Franzosen ragen Namen wie Callot, P. Drevet, Edelinck, Lépicié, Masson, Nanteuil u. a., die galante Zeit mit Watteau und Boucher, die Aquatinta mit L. Ph. Debucourt hervor. Die englische Schabkunst ist durch gute Abdrucke von Jan Raphael Smith, E. Earlom, James Watson, William Ward, Cousins sowie die Punktiermanier durch Fr. Bartolozzi hervorragend vertreten. Der Kupferstich in Deutschland im 17.—18. Jahrhundert kommt durch die erfolgreichsten Namen Wenzel-Hollar, G. F. Schmidt, C. W. E. Dietrich und Daniel Chodowiecki in charakteristischen Blättern zur Geltung. Die Sammlung wurde durch Sportblätter, Rhein- und Städteansichten vervollständigt.

Im Frühjahr wird sich eine Auktion moderner Graphik anschließen. Cr.

Leipzig

Am 8.—10. November versteigert die Firma C. G. Boerner eine Kupferstichsammlung alter und moderner Meister. Auffallend sind die umfangreichen Sammlungen kostbarster Frühdrucke von Dürer-, Goya- und Klingerblättern. Von alten Meistern sind außer Dürer, Rembrandt, Ostade die frühen Stecher des 15. und 16. Jahrhunderts, wie Mantegna, Mecken, Schongauer, Zasinger und feine deutsche Holzschnitte bevorzugt. Andererseits interessieren

KUNSTAUKTION XVIII
24. bis 26. Oktober 1921
Kupferstiche - Radierungen - Holzschnitte - Handzeichnungen
des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, darunter große Kollektionen von
Dürer, Rembrandt, (100 Nrn.), Kleinmeister, Ostade, Demarteau (100 Nrn.) u. a.
Katalog mit 1960 Nummern und 30 Tafeln Abbildungen durch
HOLLSTEIN & PUPPEL :: BERLIN W 15
Tel. Steinplatz Nr. 1105 KUNSTANTIQUARIAT Meinekestraße Nr. 19

kostbare Blätter von Manet, Zorn, Whistler, Millet, Meryon und eine feine kleine Menzelsammlung. Der Auktionskatalog (Preis M. 40.—), der in der Art der Davidsohnkataloge mit 45 Lichtdrucktafeln ausgestattet ist, verzeichnet außerdem deutsche Kleinmeister aus einer alten Berliner Sammlung, unter denen sich ein fast vollständiges Werk der Stiche Aldegrevers und der Stiche und Holzschnitte Altdorfers findet.

Im Anschluß an diese Versteigerung bringt C. G. Boerner in dem zweiten Katalog eine interessante Spezialität, eine kostbare Jagdsammlung alter Graphik. In 600 Nummern enthält diese wohl bedeutendste Sammlung ihrer Art ausschließlich Jagddarstellungen. Es finden sich sowohl kostbare Originalzeichnungen des 16.—19. Jahrhunderts, als auch Kupferstiche aller Art aus demselben Zeitraum. Es fehlt nicht ein herrlicher Abdruck des Hubertus von Dürer oder die seltene große Löwenjagd von Rembrandt. Es finden sich die wundervollen Jagdfolgen Ridingers und unter den Zeichnungen manches qualitätsreiche und seltene deutsche Blatt aus dem 16. Jahrhundert. Die 3—400 farbigen englischen Schabkunst- und Aquatintablätter, fast ausnahmslos in tadellosen frühen Abdrucken, von und nach Alken, Bunbury, Davis, Earlom, Harris, Hoppner, Hunt, Morland, Northkote, Pollard, S. W. und I. Reynolds, Rowlandson, Smith, Stubbs, Sutherland, Turner, I. und W. Ward, Wolstenholme, Wollett bilden die wertvollste Gruppe der Sammlung. Eine Besonderheit bildet eine kleine Abteilung von englischen Originalaquarellen von Alken, Hills und Rowlandson. Endlich beschreibt der Katalog noch eine Sammlung von etwa 30 persischen Miniaturen verschiedener Jahrhunderte mit Jagddarstellungen, darunter ganz frühe Blätter, die allein eine kleine kostbare Sammlung für sich ausmachen. Die Versteigerung findet am 11. und 12. November statt. Der Katalog mit 5 Farbendrucken und 67 Lichtdruck- und Autotypietafeln kostet M. 50.—.

London

Sotheby, Wilkinson & Hodge versandten die Kataloge für drei interessante Auktionen im Monat Oktober. Am 17. und 18. Oktober wird die Münzensammlung von Raymond Calyon-Britton aus der Zeit von Eduard I. bis Karl II., im ganzen 368 Nummern, versteigert. Am 24. und 25. Oktober kommt eine Sammlung persischer, indo-persischer und indischer Miniaturen, Manu-

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG

alter und

moderner Meister

Carl Nicolai · Berlin W 10

Viktoriastraße 26 a

Angebote aus Privatbesitz

möglichst mit Photo unter Angabe von Künstler, Maß u. Preis erwünscht

skripte und sonstige Kunstgegenstände an die Reihe, am 26. und 27. Oktober die Sammlung D. J. Mcaulay, welche aus moderner Graphik und Zeichnungen besteht. t.

München

Ende Oktober gelangen durch Hugo Helbing der künstlerische Nachlaß Prof. Carl Seiler †, München, sowie Nachlässe aus Stuttgarter Privatbesitz und Graf Nicolai von Adlerberg †, München, und aus anderem Besitz zur Versteigerung. Der Nachlaß Prof. Carl Seiler bietet Gelegenheit, den Künstler außer in seinen figürlichen Kostümbildern auch auf dem Gebiete der Architektur und Landschaft kennen zu lernen. Die vornehmen Räume der bekanntesten Schlösser, die Architektur der Ettaler- und Johanneskirche und Überlieferungen mittelalterlicher Bauten lieferten ihm reiches Material. Landschaftliche Motive auch aus Holland reihen sich ihnen an. Im Anschluß hieran muß vorweg Anselm Feuerbachs „Kinder am Strande" (Uhde-Bernays, Feuerbach, S. 123), ein Werk, das alle Vorzüge dieses Meisters in sich vereint, genannt werden. Des weiteren seien C. Spitzweg „Anachoret", W. v. Diez „Reiteridyll" genannt, ferner Werke von Braith, Best, Bredt, Czachorsky, Dill, Dupré, Dansaert, Faber du Faur, Habermann, Hoguet, Herm. Kauffmann, F. A. v. Kaulbach, A. v. Keller, Kröner, Laupheimer, Lier, A. v. Meckel, Mayr-Graz, Overbeck, Richet, Ricard, Roubaud, Schlesinger, A. Seitz, Suchodolsky, Tischbein, Trübner, A. v. Wagner, Waldmüller, Wenglein, Ernst Zimmermann, J. B. Zwecker u. a. erwähnt. — Der mit 30 Tafeln ausgestattete Katalog ist zum Preise von M. 20.— durch die Galerie Helbing zu beziehen.

Anfang November findet in der gleichen Galerie eine Versteigerung verschiedener Antiquitäten aus dem Nachlaß Nicolai Graf Adlerberg †, München, aus Stuttgarter und anderem Privatbesitz statt. Eine stattliche Zahl guter Möbel und Einrichtungsgegenstände, wie Lüster, Teppiche, Vorhänge und vier vollständige Speiseservice der Manufakturen Berlin, Ludwigsburg, Wien (Medaillondekor) und Sèvres kommen zum Angebot. Daneben bieten kleinere Sammlungen von Türschlössern, Gläsern, Silbersachen, Dosen, Miniaturen, Stichen und vor allem interessante Fayenceschauteller verschiedener Manufakturen

ZET FARBE

Eine Ölfarbe ohne jedes Gerinnsel.
Selbst im hauchartigen Auftrag noch körperhaft.
Klar in den Übermalungen und Lasuren.
Organische Einheit von Farbe und Malgrund.
Sonderdrucksachen auf Wunsch kostenfrei.

GÜNTHER WAGNER
HANNOVER UND WIEN

manche Anregung. Schließlich verzeichnet der mit acht Lichtdrucktafeln versehene Katalog noch einige alte Gemälde und moderne Bronzeabgüsse nach Plastiken alter Meister.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Amsterdam

Der frühere Holländer, jetzt Amerikaner Edward **Bok** hat gelegentlich seines Besuchs in Holland einige kostbare Bilder aus dem 17. Jahrhundert erworben, u. a. drei von van Goyen aus der Sammlung Mr. N. Beets, ein Mädchenporträt von Rembrandt aus der Sammlung Dr. A. Bredius und das Porträtbildnis eines Mannes aus der Kollektion Liphart-Ratshof. t.

Berlin

Alfred Flechtheim, der seine Berliner Zweigniederlassung am 1. Oktober eröffnet hat, zeigt in seiner Eröffnungsausstellung Werke derjenigen Künstler, für die er sich seit über zehn Jahren, seit den Sonderbundausstellungen in Düsseldorf und Köln einsetzt: von Braque, Derain, de Fiori, Großmann, Haller, Werner Heuser, Klee, Marie Laurencin, Levy, Nauen, Picasso, de Vlaminck und von Waetjen; hierzu kommen Werke anderer Maler wie: Chagall, Hofer, Léger, Matisse, Pascin, Purrmann, Rohlfs, E. R. Weiß und Arbeiten jüngerer deutscher, insbesondere rheinischer Künstler, die noch nicht wie jene „arriviert" sind.

Neue Kataloge

Karl W. Hiersemann, Buchhändler und Antiquar, Leipzig, Königstr. 29. Katalog 498. Orientalische Kunst.

Hollstein & Puppel, Kunstantiquariat, Berlin W. 15, Meinekestr. 19. Kunstauktion XVIII. Kupferstiche, Schabkunstblätter, Farbendrucke, Radierungen, Holzschnitte des 16.—18. Jahrh. I. Teil: Kupferstiche und Handzeichnungen alter Meister. II. Teil: Kupferstiche des 17. u. 18. Jahrh., vorwiegend der englischen und französischen Schule. Versteigerung: 24.—26. Oktober. — Lagerkatalog II. Herbst 1921. Ansichten, Bildnisse.

Rudolph Lepke, Kunstauktionshaus, Berlin W. 35, Potsdamer Str. 122a—b. Katalog 1872 mit Abbildungen. Gemälde, Aquarelle, Radierungen, Handzeichnungen von Meistern unserer Zeit. Versteigerung: 11. u. 12. Oktober.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone": BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Kaulbachstr. 35, I / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / OSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE: Dr. Leo Balet, Blaricum, Nordholland / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Avenida Leandro Alem 424 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft **20**	20. Oktbr.	Heft **20**	13. Oktbr.
„ **21**	3. Novbr.	„ **21**	27. Oktbr.
„ **22**	17. Novbr.	„ **22**	10. Novbr.

Neue Kunst
Hans Goltz
München
Briennerstraße 8

Oktober/November
HERBST 1921
Davringhausen - Grosz - Kaus
Klee - Mense - Schrimpf - Seewald
*
Hans Crämer
Politische Totentanz-Radierungen

ARARAT
Heft 10
Informations-Heft mit vielen Abbildungen der letzten Werke nebenstehender Künstler.
Preis M. 8.50

Der Maler Georg Schrimpf

Von OSKAR MARIA GRAF
Mit 6 Abbildungen

Georg Schrimpf ist Autodidakt. Sein Bildungsgang ist der der vielen, die schwerblütig und notgehemmt um das Wirken ihrer wahren Natur jahrelang ringen müssen. Von unten herauf kommt er und bringt jene stoische Einfachheit mit auf den Weg, die solche Werdegänge meist zeitigen: das Ungebrochene selbstverständlichen Wahrseins. Wem Gelegenheit gegeben war, als Aufnehmender dem Entstehen der Bilder dieses Malers zu folgen, wer durch die Jahre fast ständig dieses Menschen Werden miterlebte, dem gab sich zuletzt jene seltene Harmonie zwischen demjenigen was ist und was aus ihm wächst —: die unzertrennliche Einheit zwischen Mensch und Werk.

Die ersten malerischen Eindrücke erhält der Knabe in der Schule. Der Lehrer zeichnet mit Pastellstiften überlebensgroße Germanen und erzählt hin und wieder eine Geschichte aus dem „Wilden Westen". Geographie und Völkerkunde sind früheste Leidenschaften. Auf Landkarten entstehen Schlachtpläne zwischen Weißen und Indianern, und da der kleine Atlas zuletzt zur Verdeutlichung nicht mehr ausreicht, werden große weiße Papierbogen gekauft. Länder, Meere, Gebirge, Urwälder und kriegerische Scharen wachsen aus dem Bleistift.

Der Schulentlassung folgt eine dreijährige Lehrzeit bei einem Konditor, hernach ein unruhiges Wanderleben durch Deutschland, Holland, Belgien, Nordfrankreich, die Schweiz und Oberitalien. Die Berufe wechseln. Er ist Gehilfe, Arbeiter, Anstreicher, Statist eines Wandertheaters.

Im Süden beginnt erstes malerisches Tasten. Wieder nach München zurückgekehrt, bekommt der Entschluß, Maler zu werden, festen Umriß. Verstohlen, einsam und eingeschüchtert malt der Werdende in einem kleinen Atelier Akte. Runde, ins Hohe türmende, nicht elegisch-kalte ähnlich Schwalbach. Plötzlich ist er in Berlin. Dort arbeitet er in einer Schokoladenfabrik und — malt seine ersten Ölbilder. 1915 zeigt der „Sturm" eine Gesamtausstellung seiner Frühwerke und nimmt die Bilder in verschiedene Städte mit.

Unter den damaligen „Sturm"-Künstlern ist Maria Uhden, die kurz nachher als Frau des Malers mit ihm 1917 nach München übersiedelt. Das reichste Jahr an Glück und Arbeit endet mit dem tragischen Tod der Gattin.

Soweit der flüchtige Umriß der äußeren Geschehnisse.

* * *

Man muß, wenn man zum Malertum Georg Schrimpfs eine wesentliche Beziehung gewinnen will, weit, sehr weit abweichen von der gang und gäbe gewordenen Kunstbetrachtung; denn das menschlich und künstlerisch Einheitliche im Geprägtsein seiner Bilder läßt jede zeitlich eingestellte und intellektuell-grundierte Schauart von vorneherein zerschellen. Diese eben bezeichnete und heute herrschende Orientierung führt ja letzten Endes immer nur zur Diskussion über Dinge der Kunst, nicht aber zum Eigentlichen, zum gewinnvollen Verständnis, zur synthetischen Schau, da ihr jenes notwendige Hauptmoment zur Erfassung des Wesentlichen eines Kunstwerkes abgeht, nämlich die unmittelbare Empfindung. Gerade dieser letzte und einzig sichere Aufnahmeapparat aber ist es doch, der außer jeder Richtung steht und im Hineinfinden in ein Kunstwerk nie beirrt oder gar bestimmt werden kann.

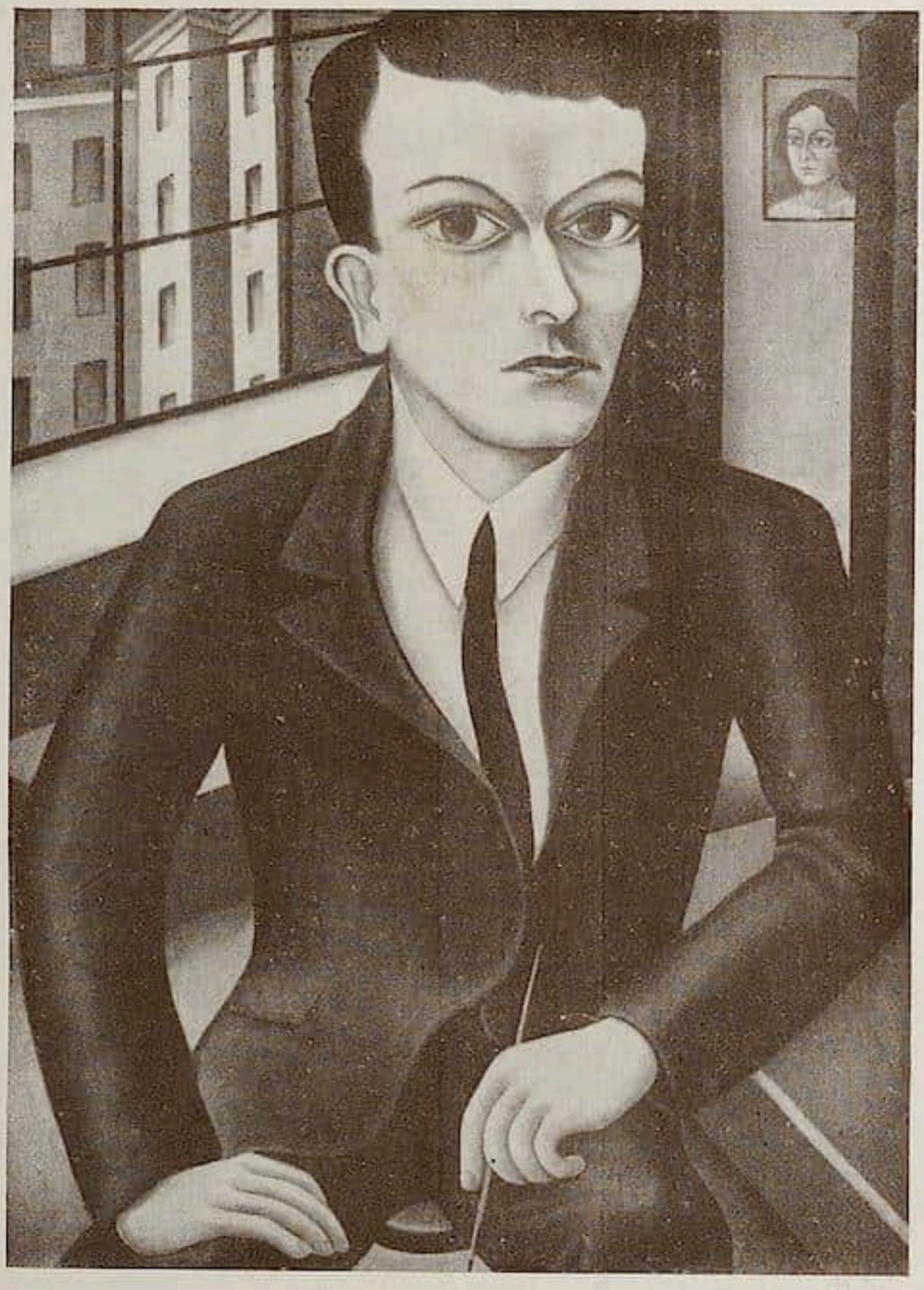
Georg Schrimpf. Bildnis Maria Uhden.

Georg Schrimpf iſt eines der ſeltſamſten Beiſpiele abſoluter Empfindungsmalerei, er iſt der hinreißendſte Dekorateur der Empfindung. Alle ſeine Werke wachſen aus ſolchem Unterbewußtſein und können nur von dieſer Ebene aus betrachtet werden.

Dies iſt der erſte Knotenpunkt am Eingang ins Weſentliche ſeiner Kunſt.

Ein Beiſpiel: Als dieſer Maler kaum taſtend den Weg fand, malte er hodleriſch befangen ein Selbſtporträt, deſſen Zerriſſenheit man erſt fühlte, wenn man die eine Hälfte des Geſichtes mit der Handfläche verdeckte. Es war eine techniſch ſchlechtgelungene Ölſtudie von raſender Zweiheit. Die eine Hälfte war kindlich: Ein Auge von wolkenloſer Reinheit ſah uns an, die Kontur der Wange ſtrömte ſanft ins ſchroffere Kinn, waldiges Haar floh aus der Schläfe. Ein Kind ſah in die ungetrübte Welt.

Die zweite Hälfte mutete an wie zerriſſenes Geklüft. Hier ſtießen wir auf den ſtarren, neuraſtheniſchen Blick des hohlen Städters. Es verbarg ſich Sprung und Aufſchrei des



Georg Schrimpf. Selbſtbildnis.

Tieres in dieſem Aug', der beſchattete Berg des wuchtigen Kinnes entlud ſich zu einer ſtraffen, plebejiſchen Backe, eine eingeriſſene Schläfe verbiß ſich im fliehenden Haarbuſch. Es war eine ſchlechtgelungene Studie, aber es war ein Schrei. Dieſe Zweiheit beſagte mehr als ein belangloſer Verſuch.

Unmittelbar darauf erſtanden plötzlich Zeichnungen, Aquarelle von einer ſo tief verinnerlichten Formbegabung, einer ſolchen Gerundetheit des Rhythmiſchen, daß man fürs erſte ſtaunte und fürs zweite bange wurde um dieses Sich-ſchnell-ausſchöpfen.

Aus dieſer Zeit haben wir die ſchöne Beglückung mehr unbewußter Geſtaltung, naiven Anpackens, farbenheller Schwelgſucht einer noch mehr ahnenden als robuſt bewußten Strichführung. Das war, als Schwalbachs elegiſch-geſänftigte Ornamentſpielerei zur blendenden Geſte erſtarrte, als Melzers fleiſchige Rhythmik aufkam.

In jenen Tagen malte Georg Schrimpf ſein „Gethſemane“ und „Das Land der Frau“, Bilder von ſtummer Demut und verhaltener Aufjauchzung.

Bauchige Berge, von durchſichtigem Grün gehärmt, grellgelbe Felsabriſſe, lächelnde Seen, Bäume traumhaft aufragend, Säule werdend, Körper von bereits maßloſer Runde entwuchſen dem Grunde, erdenhaft und zugleich himmelhochjauchzend.

Man fühlte: Hier gab ſich erſte Biegung.

Und nun die „Entwicklung“:

Es iſt nichts Glattes, Fortlaufendes. Aus den Werken beſtimmter Jahre flammt eine ungeheure Zerriſſenheit, eine beinahe geſchleuderte Erlebnisſtimmung, die alles Geſetzmäßige, alles Bedenken, alle Ruhe, Geſchloſſenheit und jeden Formtakt vergeſſen zu haben ſcheint. Dann wieder gibt es eine Reihe von Aquarellen, die, obwohl zur gleichen Zeit entſtanden, wie ſtumme, hingehauchte Tage ſind. Dazwiſchen wieder liegt eine überreiche Ernte an Kunſtgewerbearbeit —: Abglanz einer überraſchenden Stilſtärke und Eigenheit. Erſtaunlich geſchmackſicher.

Plötzlich ſtehen ganz klare, zuchtvolle und unendlich innige Werke da. Frauen, Rehe, Paare in einer Landſchaft, muſizierende Mädchen, Badende. Und wieder aus der gleichen Zeit die Gipfelpunkte im Geſamtſchaffen: Die drei Bildniſſe und das große Madonnenbild „Beſuch bei dem Kinde“. Das ſind ſtrahlende Vollendungen. Es gibt kein Zuviel und kein Zuwenig in ihnen. Eine Ruhe breiten ſie aus und eine verklärte Offenheit wie alte Kirchenbilder.

Entwicklung?

Hier iſt ſie: Eine unbekümmerte Flut von Geſichten. Hier Ganzfertiges, dort beinahe unbeholfene, wehrloſe Verſuche, die man liebt um ihrer innigen Wahrhaftigkeit willen. Neben brutalem Vergeſſen jeder Geſetzmäßigkeit, jeder Form, wieder kindhaft ruhige oder auch bedacht aufgebaute Geſtaltungen.

Eines nur bleibt ſich gleich, wird reifer und iſt bei den Bildniſſen und beim Madonnenbild bis zur ſchwindelnden Sicherheit geſteigert: Der Aufbau, die Linie ins Hohe und das berechnete Hineingeſtelltſein in den Raum.

Nur die Graphik — außer ganz wenigen Zeichnungen und einer wundervollen Lithographiemappe „Van Zantens glückliche Zeit“ (Goltz-Verlag, München), durchwegs Holzſchnitte — hat ein ſtetigeres Geſicht. Da gibt es Blätter, die einmalig ſind wie jahrtauſendgetrennte Wunder, ſchroff und zart in der Abwägung, eine kaſteiende Kargheit neben überſtrömendem Leben in der Gebärde.

Es iſt etwas beſonderes um die Gebärde in Schrimpfs Geſtaltungen. Nicht als ob etwa einem Geſicht, einer Hand uſw. dies Innewohnende als beigegebene, reizvollere Nuancierung anhaften würde Solches Hereingreifen veralteter Elemente iſt bei den Bildern dieſes Malers eine völlige Undenkbarkeit. Die Gebärde iſt vielmehr über die ganze Bewegtheit eines Werkes ausgebreitet, ſie beherrſcht das Geſamte, iſt das Tragende, ja man möchte faſt ſagen: Der Mittelpunkt, aus dem jede Geſtaltung erſt ihr Leben bekommt. Nicht der Teil ſpricht hier, ſondern die Welt, deſſen geiſtiges Antlitz dieſes Bild einmalig hinſtellt, findet Ausdruck in der Geſamtbewegung. Hier iſt ein Ausblick: Georg Schrimpfs künſtleriſches Weſen iſt vollkommen auf das Sachliche geſtellt. Dieſer Maler fand den Weg zur Abſtraktion der Inhalte, wie ihn ſelten einer mit ſolcher Klarheit inne wurde.

So rechtfertigt ſich das Dekorativ-Vorherrſchende in Schrimpfs Bildern, zwingt uns die Überzeugung der Notwendigkeit eines Nur-ſo-geſtalten-könnens auf.

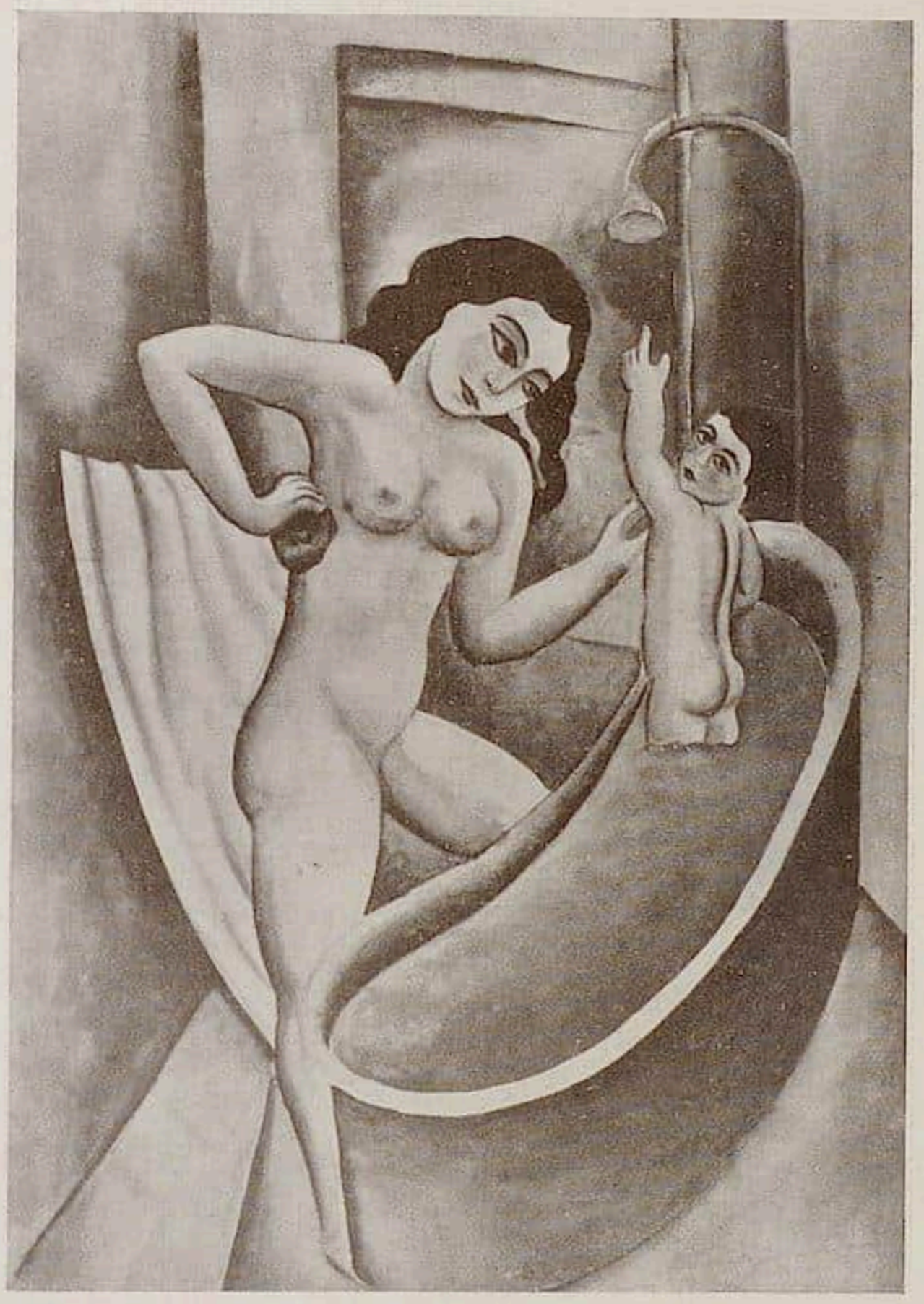
Damit wird die zweite Eigenheit im Weſen der Malerei Georg Schrimpfs offenbar.

* * *

Georg Schrimpf. Bild zu einem Grabmal.

Man kann die Ölbilder Georg Schrimpfs in drei Arten einteilen und es ist wesentlich, sie, obwohl sie oft in die gleiche Zeit fallen, gesondert zu betrachten. Eine solche Einteilung liefert den besten Beweis unserer Behauptung von der „absoluten Stimmungsmalerei". Gerade an dieser auffallenden Verschiedenartigkeit seiner Gestaltungen, die nur dieser einzige Urausgangspunkt, nämlich das Zutiefstmenschliche, verbindet, wird das weite schöpferische Ausmaß dieses Künstlers am besten lebendig und eröffnet Hoffnungen.

Die Frühwerke bewegen sich gleichatmig im Starkornamentalen. Die Kontur ist das Vorherrschende. Ganz starke, ungebrochene Farben sind da. Keine Differenzierung fast. Meistens sind es Frauen. Gebärende, ganze Gruppen, zwischen Bäumen, unter einer hügelumrahmten Sonne, um einen runden See. (Wie von einem ganz anderen sind daneben Aquarelle, die munter und beinahe kalligraphisch Tanzende darstellen



Georg Schrimpf. Im Bade.

oder Akte voll hymnischer Rhythmik.) Durch die Gesamtzahl der ersten Ölbilder bis herauf zum späten Fragment „Geburt" fließt lastende Düsterheit. Furchtbar blicken Augen, aufgerissen, wehrlos, aus lethargischen Gesichtern. Schultern hängen in mutterhafter Schwere. Diese Gesondertheiten wachsen zuletzt vollkommen ins Freskale. Die schon genannte „Geburt" ist reinster Ausdruck solcher Stimmung, strömt eine grauenhafte Hilflosigkeit aus und steht starr als Eckpfeiler da. Während in einigen der Frühwerke noch eine lässige Bewegung lebt, vermittelt dieses Bild den Eindruck vollkommener Schemenhaftigkeit. Es ist, als klebten die Gestalten im Raum . . .

Noch einmal zittert solche Ohnmacht in der sehr flächigen und scharfkonturierten „Stadt" ins Graue. Bis 1917 wiederholen sich diese Düsterheiten. Die aus dem gleichen Jahre stammende „kleine Stadt" wendet sich bereits ins Baumäßige. Die „Rehe" haben

Georg Schrimpf. Beſuch beim Kinde.

ſchon den Jubel des Plaſtiſchen. Auch klingt ſtärkeres farbliches Zugreifen aus dieſem Bild.

Ich möchte die düſteren, flächigen und farbarmen Bilder Schrimpfs faſt durchwegs als freskale Verſuche bezeichnen. Nur ſteht das stark Graphiſche, das eine ſolche Bezeichnung nicht zuläßt, im Wege.

Der Maler hat ſich in der Entſtehungszeit der Bilderklaſſe, die in der „Geburt“ ihren Abſchluß findet, mit Raumausgeſtaltungen in dieſer Art ſehr beſchäftigt und dies iſt vielleicht eine Erklärung ſolcher Zielhaftigkeit.

Von den Frühwerken „Mädchen mit Katze“, „Muſizierende“, zum „Wunder“ bis herauf zu den ſpäten Bildern tritt das Betonen des Plaſtiſchen immer mehr in den Vordergrund. Die Farbe iſt munterer, heller, wenn auch ſtellenweiſe noch flächig nicht ganz gelöſt. Nur die Aquarelle aus jeder Periode ſind ausgeglichen.

Die Jahre 1918, 1919 und 1920 ſchließen Schrimpfs beſte Werke in ſich. Da ſteht das große Madonnenbild. Die „Stillende Mutter“, die Bildniſſe und das wundervolle „Bild zu einem Grabmal“, das der Maler für das Grabdenkmal ſeiner verſtorbenen Frau ſchuf.

Dieſe Werke ſind durchwegs gereinigt von allem Daneben. Ihr Streben iſt dekorative Architektur im beſten Sinne. Die Farbe iſt tiefer geworden und hat einen Glanz in ihrem breiten Fluß. Die Gebärde aller Bewegung trägt die Sicherheit des Geſchloſſenen.

Die ganze ſachliche Schlichtheit, die im Weſen dieſes Malertums liegt, leuchtet aus dem Bildnis „Maria Uhden“. Zucht und erſtaunliches Gefühl für Raum und Form ſpricht aus dem „Selbſtporträt I“ und aus dem Bildnis „O. M. Graf“.

Von 1920 ab dringt eine reichere Nuancierung der Farbe in die Bilder. Das große Bild „Die Erzähler“ iſt geſättigter, geht wieder ins Breite, gleichſam als ſuchte es nach einem Neuen. Das „Selbſtporträt II“ ſteht unentſchloſſen und hart an der Grenzſcheide ſolchen Entſcheidens. Die elegiſche „Frau am Waſſer“ iſt wieder ganz (faſt zu ſtark) ins Dekorative gewendet und ein einziges Stilleben umſchreibt noch einmal rührende Raumhaftigkeit.

Der Aquarellſchatz aus dieſem Jahre iſt ſehr reich und fortſchreitend. „Ausſicht“ nennt ſich ein Blatt, das zu dem Köſtlichſten gehört, was einem ſolchen Pinſel entſtrömte.

* * *

Es gibt wenig Graphikblätter Georg Schrimpfs, die nicht rund wären. Dieſe Beſonderheit einer mehr ins Kreishafte ſtrebenden Schwingung wird nur durchbrochen von dem Blatt aus der erſten Holzſchnittmappe „Hafen“, vom „Mädchen am Fenſter“, der ſpäten „Teſſiner Bergſtraße“ und dem „Franziskus“.

Auch hier nimmt Schrimpf eine ſeltſame Sonderſtellung ein. Seine Holzſchnitte wachſen einzeln. Es sind Pflanzen für ſich und dasjenige, was gerade in letzter Zeit wieder ſehr zum Schaden des Holzſchnitts als Kunſtwerk verſucht wird, nämlich ihn ins Illuſtrative einzuordnen, ihn zur „Gebrauchsgraphik“ herunter zu nivellieren, geht den Blättern Schrimpfs völlig ab.

Man ſcheint vergeſſen zu haben, daß der Holzſchnitt Träger und Ausdruck einer Idee, einer Welt, wie jedes Kunſtwerk, iſt und in dem Momente, da man ihn als Hilfsmittel zur Verdeutlichung irgendeiner Handlung uſw. macht, aufhört und zum kunſtgewerblichen Kitſch wird.

Darum gebührt gerade in dieſer Hinſicht Schrimpfs Holzſchnitten der hohe Rang unbefleckbarer Kunſtwerke.

Wer die Welt eines heiligen „Franziskus“ ſo innig in die ſchwarzweiße Formſprache zu prägen verſteht, wer das Geſicht einer „Stadt am Hafen“ und das ganze Wehe eines „Mädchens am Fenſter“ bis zur einmaligen verklärenden Viſion zu ſteigern mächtig iſt und nie abweicht von ſeiner Aufgabe, nicht anders als das geiſtige Sinnbild immer und immerwährend zu formen, der hat ein Anrecht, in die erſte Reihe unſerer Graphiker geſtellt zu werden.

Aber es iſt noch ein anderes, was dieſen Holzſchneider nie zum Illuſtrator machen kann, nämlich ſeine innere Stellung im Momente des Kunſtſchaffens zum Kosmos, zu jenem rätſelhaften „Um uns“. Georg Schrimpf als Einheit umfaßt immer das Ganze und alle ſeine Werke ſind Zeugniſſe ſolcher Schau.

Das iſt das Geſetz ſeines Schaffens, daß er umfaßt, nicht hineingreifen kann.

* * *

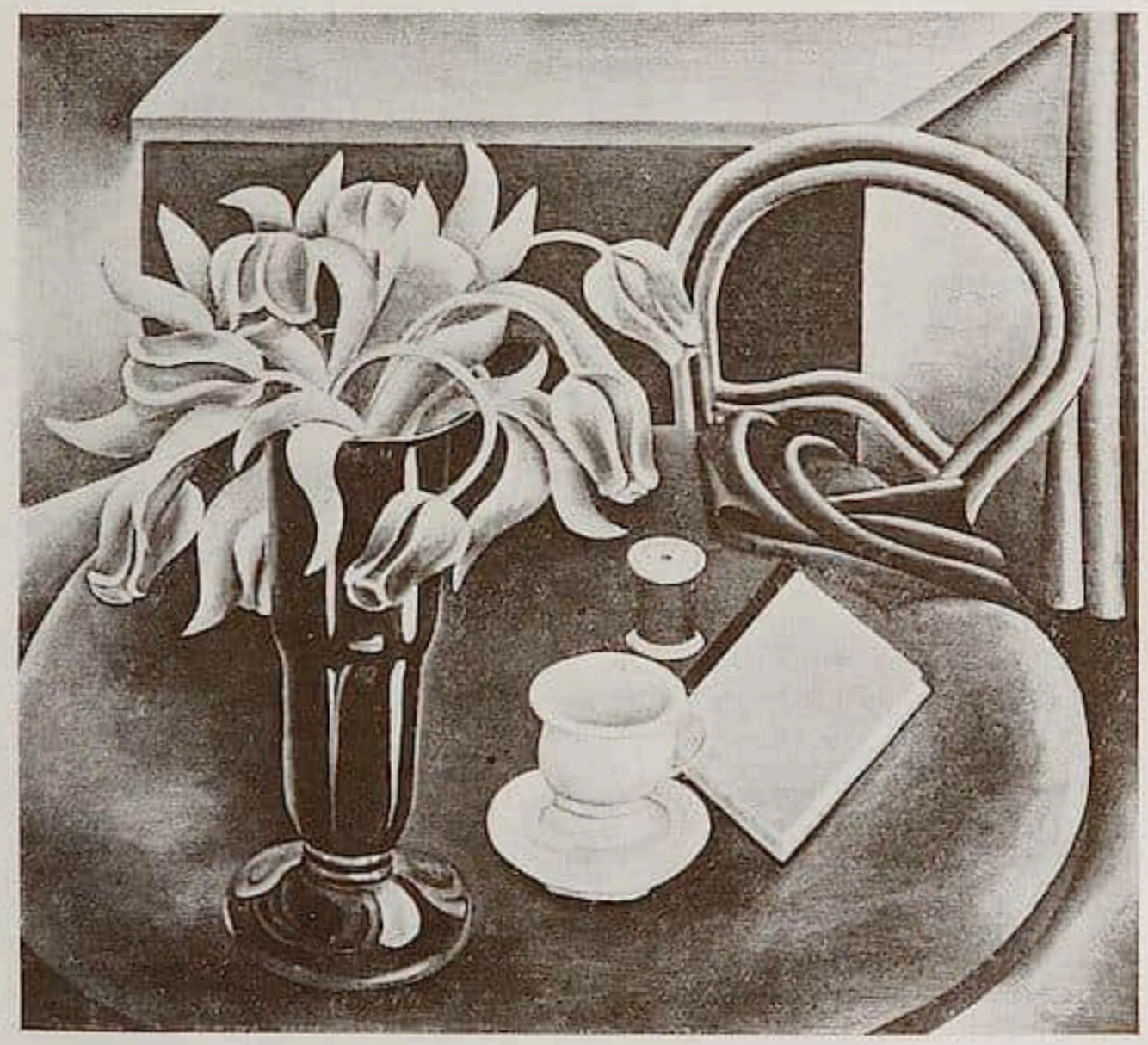
Es iſt viele Male verſucht worden, dieſes Malers Werk mit Vorgängern zu vergleichen. Man nannte Giotto. Man ſuchte bei den alten Kölnern.

Mag ſein, daß dieſer im Aneignen fremder Formen unbewandertſte Maler einmal ein Geſicht ſah, das haften blieb, die Falte auf einem Madonnenbild lange nacherlebte.

Im tiefſten und weiteſten Sinne ſteht dieſe Malerei vereinzelt vor uns und in der Zeit. Aus den großen Augen dieſer Geſichter ſchaut das Staunende, das ſich nie anders finden kann, als in der Form, die von Uranfang in der keuſchen Seele dieſes kindlichen Menſchen lebt.

Georg Schrimpf hat nur eines mitgebracht ins Fluten ſeiner unentwegten Schaffensklarheit: Die Empfindung des Geſamtſeins.

So rechtfertigt ſich unſer Verſuch, ſeinem Weſen und ſeinem Werke näherzukommen.



Georg Schrimpf. Stilleben.

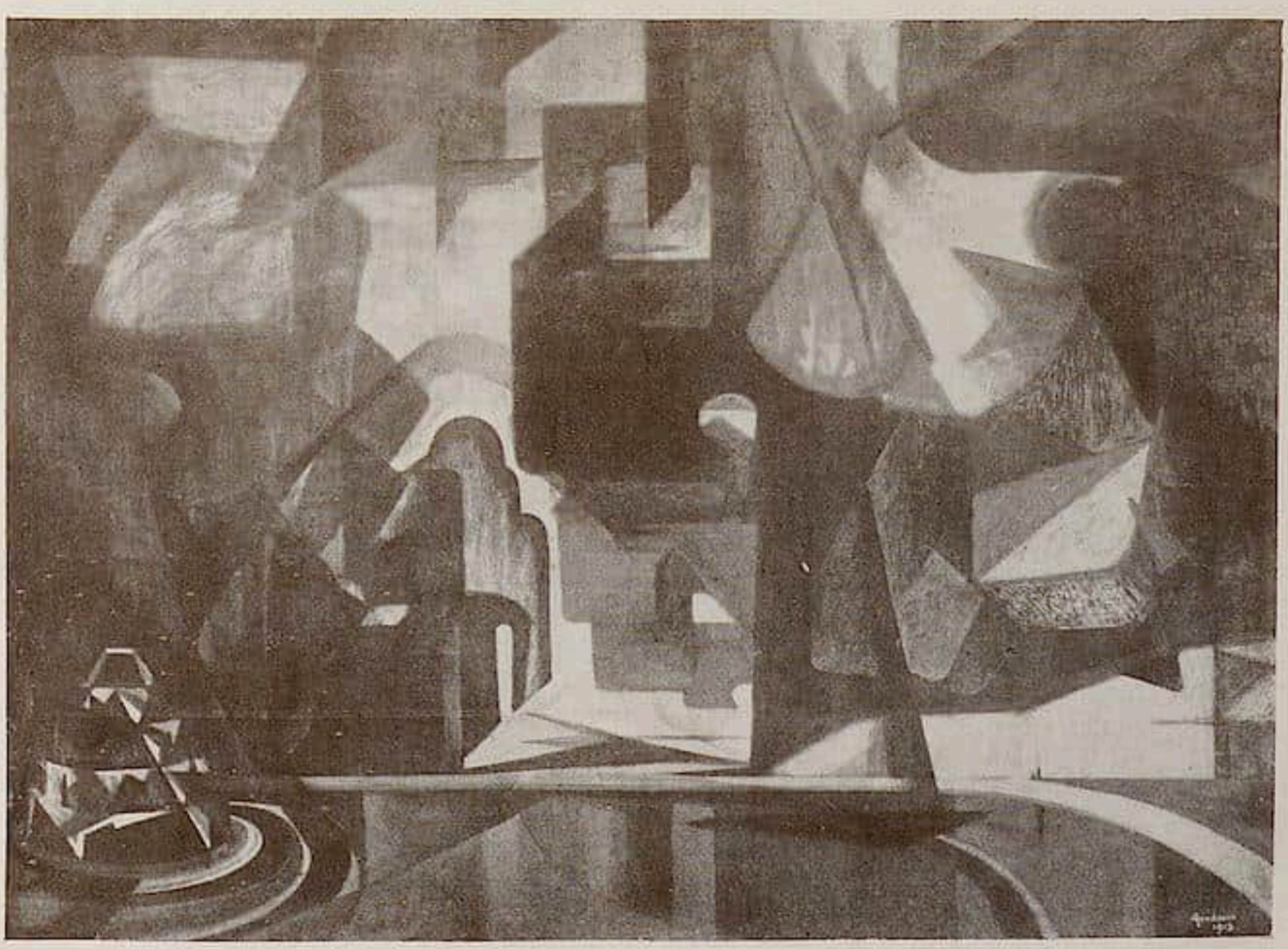
Emmanuel Gondouin

Von PAUL COLIN
Mit 9 Abbildungen

Emmanuel Gondouin zählt zu der neuen Malergeneration, die der Wunſch leitet, mit dem Kubismus abzurechnen und auf dem Bleibenden weiterzubauen.
Die erſten Zeilen dieſes Artikels ſollen ihn nicht als einen fertigen Meiſter hinſtellen, der die Qualen und Verirrungen einer mühſeligen Entwicklung überwunden hat. Er iſt jung — ſein Werk iſt heute ſchon bedeutend zu nennen und ſeine Rolle darf keinesfalls unterſchätzt werden — doch er ſtellt das geiſtige Wollen einer ganzen Künſtlerſchar dar; er verheißt Löſung den ſchwebenden, ſchweren Problemen der Malerei.

Die Stellung Emmanuel Gondouins iſt negativ. Nicht mißzuverſtehen, er iſt eine lebendige Auflehnung gegen die äſthetiſchen Verirrungen ſeiner Epoche, er ſieht und kritiſiert die Schwächen aller Schulen, deren Lärmen die Rivalität und die Reaktion noch verſtärken; er weiß ſehr wohl, was vermieden werden muß, ſieht aber noch nicht klar, was zu tun iſt. Er ſucht ſich freizumachen, aber ſein Schaffen iſt zu fieberhaft, widerſpruchsvoll, erfüllt von Rückfällen und Schwanken, aufrichtig gewiß, aber zugleich etwas müde.

Emmanuel Gondouin iſt eine beſtändige Kritik der ganzen gegenwärtigen Malerei. — Kritik des Impreſſionismus: er fühlt ſeine Schwächen, den Mangel an geiſtigem Aufbau



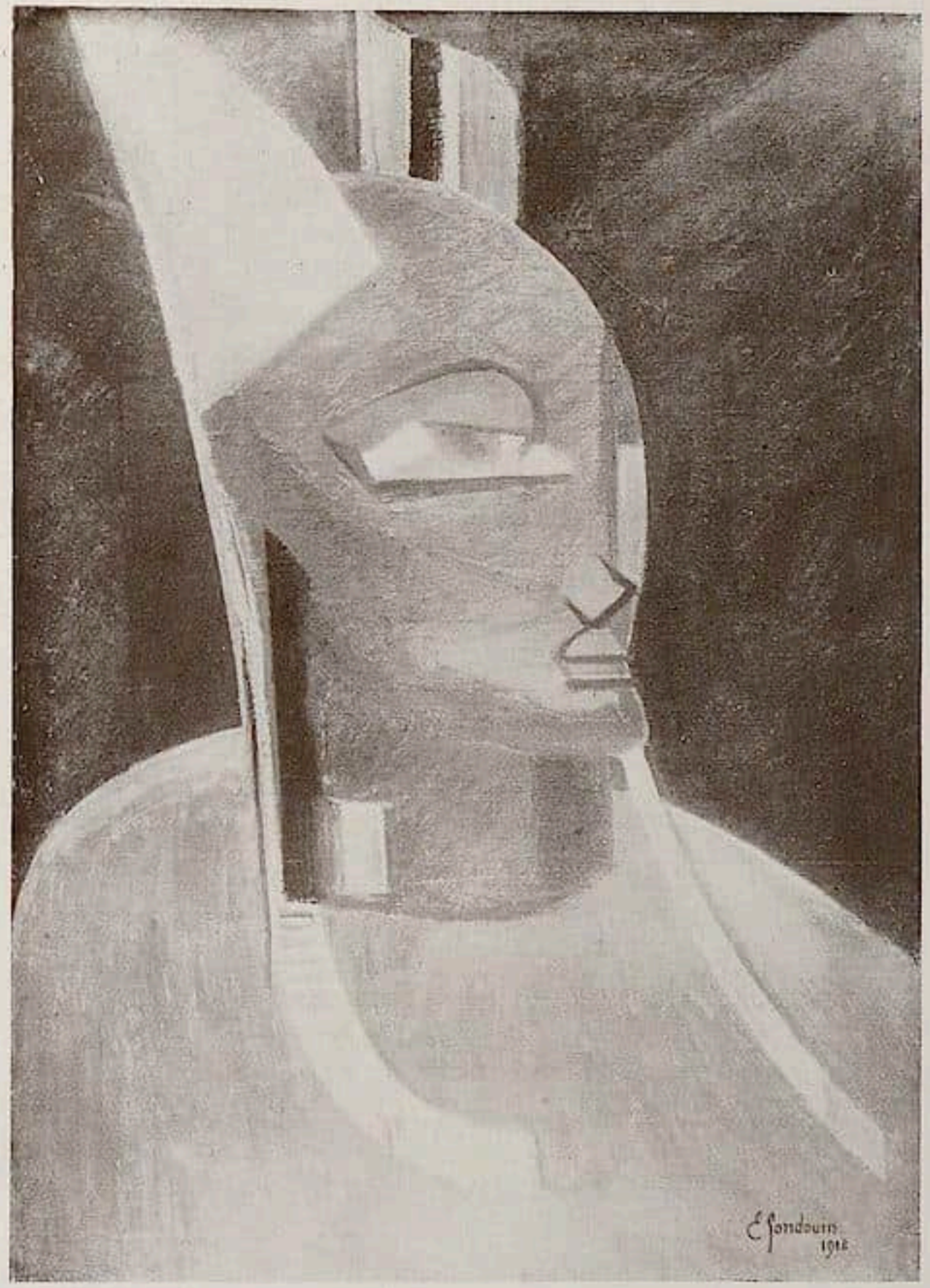
Emmanuel Gondouin. Symphonie in Schwarz und Grün. Landſchaft.

Emmanuel Gondouin. Symphonie in Schwarz und Violett. Landſchaft.

und ſeine flüchtige Malweiſe; — Kritik des nach ſeiner Anſicht oft ſchablonenhaften Kubismus, deſſen Antiindividualismus eine ganz gewöhnliche Sackgaſſe zu werden droht; — Kritik des Fauvismus, dem, ohne jeden inneren Reichtum, oft nur durch Virtuoſität blendend, jede Daſeinsberechtigung fehlt.

Der Impreſſionismus hat das Problem der Form gegeben und die Farbe in den Vordergrund geſtellt; — der Kubismus war in einem Augenblick unumgänglich, da die Entartung des Impreſſionismus die Malerei in ihrem Weſen ſelbſt bedrohte; — der Fauvismus hat alle ſtarken Kräfte gelöſt und ſo in ſchwerſten Stunden der franzöſiſchen Malerei die Wege freigemacht.

Zwiſchen allen dieſen Formeln wird Gondouin hin- und hergezogen, oder beſſer geſagt, wird von all den Formeln zurückgeſtoßen. Seine Intelligenz iſt zu lebhaft, um ſich Täuſchungen hinzugeben, er ſelbſt viel zu geſtählt, um nicht wahr zu ſein. So



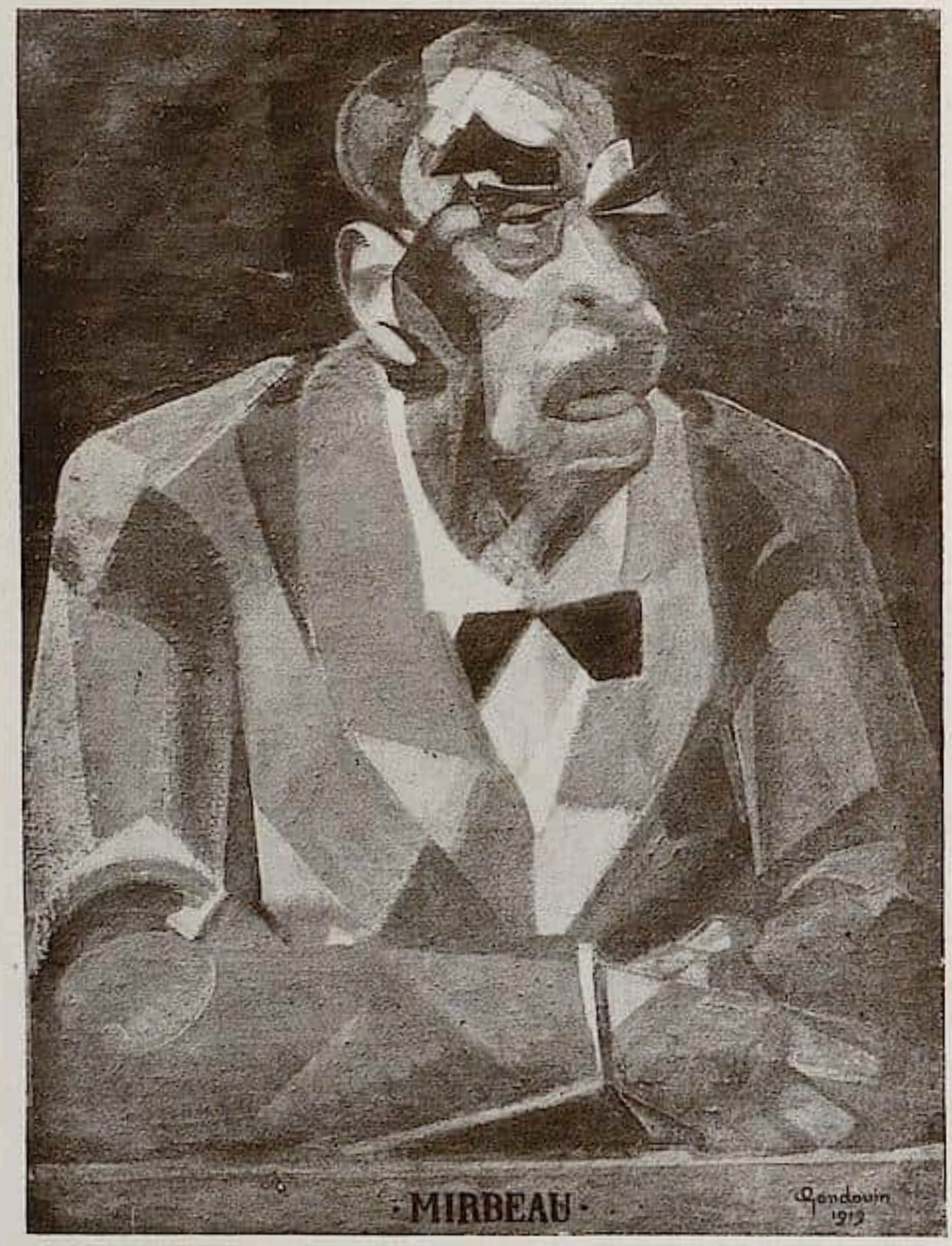
Emmanuel Gondouin. Bretonin.

müht er ſich im Leeren ab, macht die vergeblichſten, fruchtloſeſten Anſtrengungen. Wie immer in einem ſolchen Fall, öffnen ſich ihm zwei Wege: der Realismus und das Streben nach dekorativer Wirkung.

* * *

Realismus. Es handelt ſich nicht darum, auf Courbet zurückzugehen. Zuviele Dogmen haben ſeit fünfzig Jahren das freie Schaffen aller Künſtler geknetet, um an ſolche Rückſchritte denken zu können. Der Realismus wird „interpretiert“, er bekommt eine „ſubjektive“ Note: es entſteht ein Werk wie das Bildnis Mirbeaus.

Auf der Herbſtausſtellung 1920 erregte dieſes ſchon in ſeinem Ausmaß ungewöhnliche Gemälde bedeutendes Aufſehen. Auch die ſchärfſten Kritiker und die Helden, die dem Werke jede Exiſtenzberechtigung abſprachen, konnten ſich ſeiner Wirkung nicht entziehen, „weil dieſer Mirbeau auf realiſtiſche Art und Weiſe entworfen war“. Mit



Emmanuel Gondouin. Bildnis.

ſeinen Übertreibungen und Entſtellungen (und trotz ihnen) treten die Bewunderer der in der Mehrzahl ſtarken Porträts dieſer Ausſtellung dieſem Bild unbefangen und ohne Kritteleien gegenüber.

Gondouin fühlte ſich durch dieſe gedrängte Darſtellungsweiſe beengt. Er wollte weniger leſerlich ſein und warf ſich auf eine mehr ſtiliſierte, eigenſinnig einfache, beſcheidenere, härtere Malart. Es entſtanden beinahe Wortſpiele (wenn man es ſo nennen darf) wie die Katze, deren Konzeption ſich ganz und gar von den kubiſtiſchen Werken ſeiner Frühzeit entfernte (oder z. B. ſeine Symphonie in Schwarz und Grün). Sein Erzengel nähert ſich wieder faſt der Auffaſſung eines Guſtave Moreau, übertrifft allerdings deſſen falſche literariſche Geſtaltung.

Aber Gondouin war viel zu intelligent, viel zu ſehr Künſtler, um ſich nicht darüber im klaren zu ſein; ſo entwächſt ſein Verlangen nach ſynthetiſcher Geſtaltung in anderer Richtung. —

Dekorative Beſtrebungen entwickeln ſich, es entſteht eine Periode, deren Wirkſamkeit mit wenig Worten zu umreißen iſt: ausgeſuchte Linienführung, nach ausgewählten

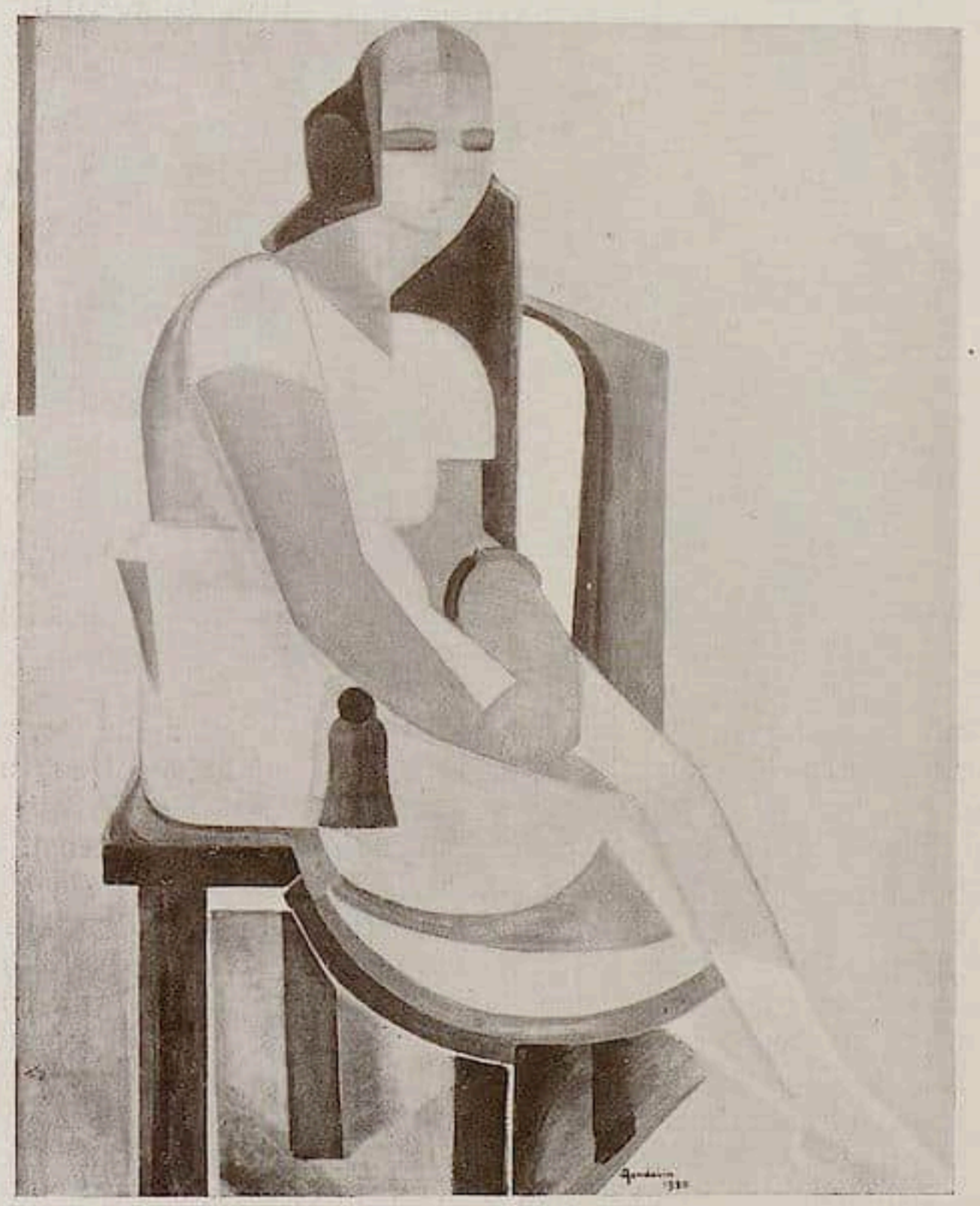
Flächenwirkungen, ſinnliche, nicht mehr geiſtige Harmonien, Abſtraktion durch Anwendung einer ganz ſtrengen Aufzeichnungsart gemildert; bewußtes Neigen zur Dezentraliſation.

Seine 1921 im Salon des Indépendants ausgeſtellten Bilder laſſen bedeutend ſtärker, als die hier wiedergegebenen Figuren, dieſen Willen nach ungebundener Viſion erkennen. Eine Entführung der Europa in Ocker und Grün hat ſogar bereits das Ausſehen eines großen und vollkommenen Entwurfes zu einem Wandteppich angenommen, das auch einzelne ſeiner Landſchaften, wie die Symphonie in Schwarz und Violett, nicht zu verbergen ſuchen.

Auf dieſem dekorativen Wege fortſchreitend, immer ſeltener von realiſtiſcher Inbrunſt heimgeſucht, geht Gondouin ſeinem Ziel entgegen.

* * *

Vorher zu ſehen, wo er enden wird, iſt unmöglich; den Propheten zu ſpielen wäre töricht. Gondouin hat eine große negative Kraft bewieſen. Seine Werke erlauben die Behauptung, daß eines Tages der Schöpfer in ihm dem Kritiker nicht unterliegen wird ermächtigen aber niemand, ſeinen Abſtieg zu prophezeien.

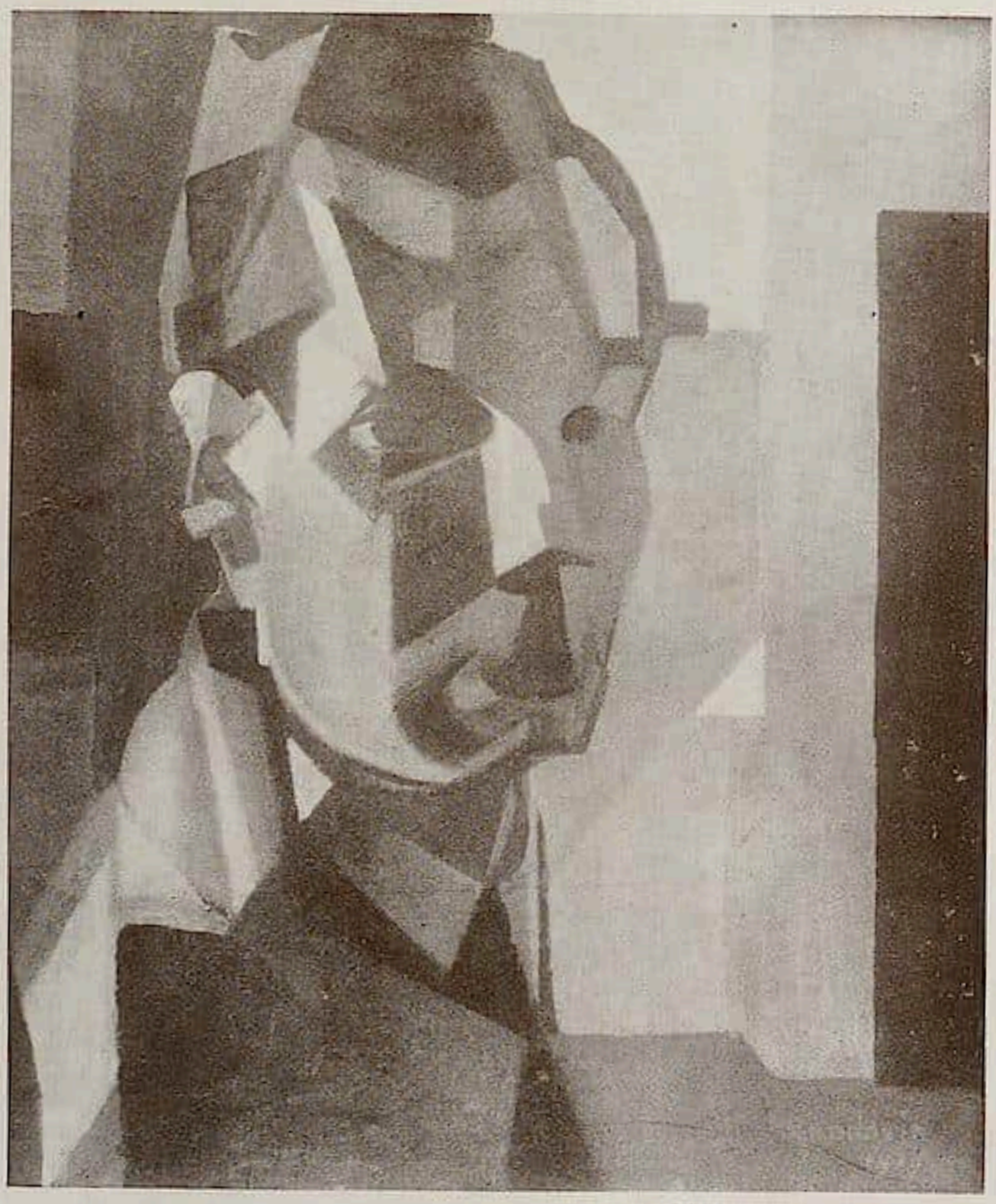


Emmanuel Gondouin. Sitzendes Mädchen.

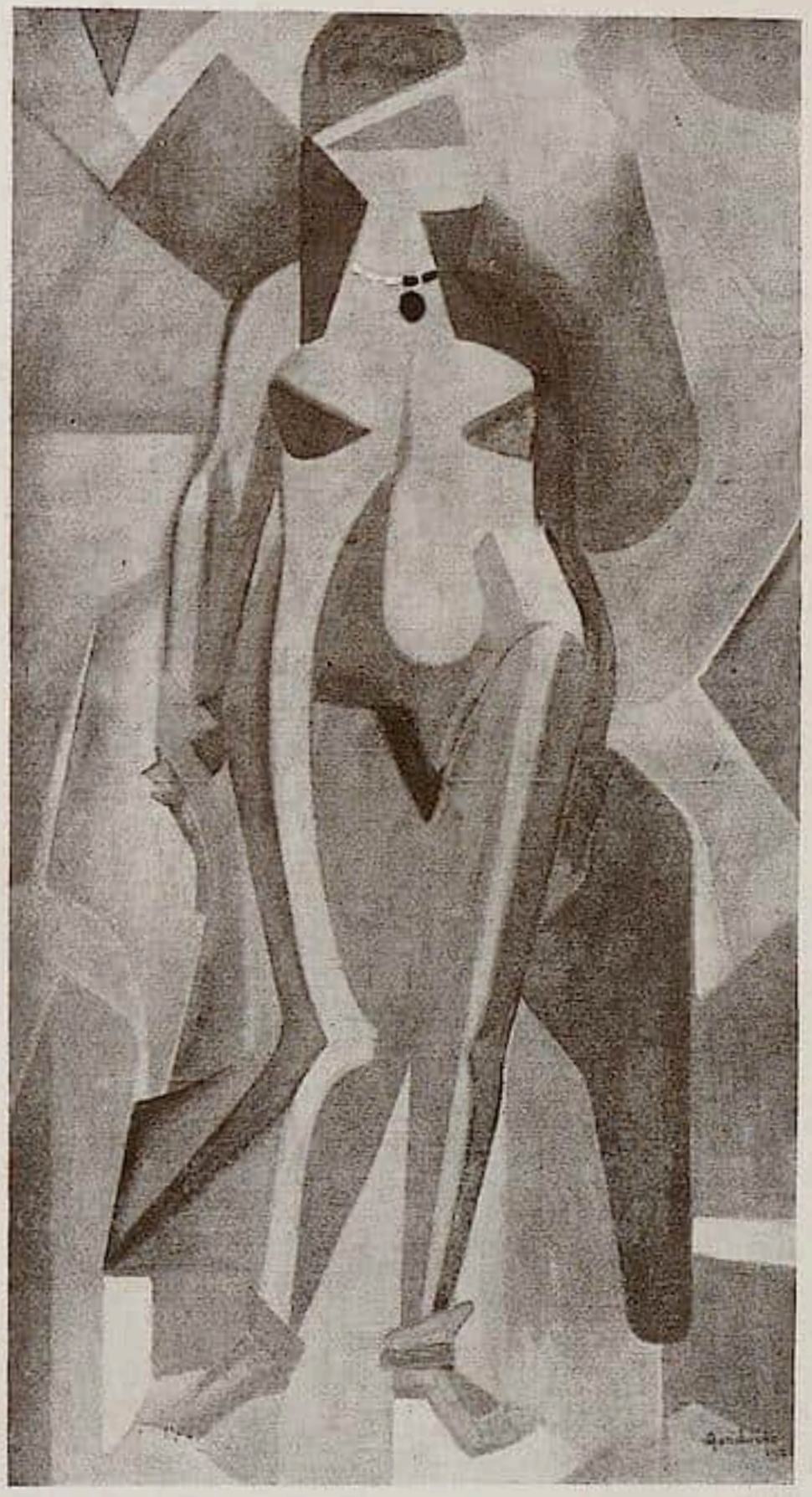
Die antinaturaliſtiſche Kunſt im Spiegel der altgriechiſchen Philoſophie

Von ALFRED STROBEL-Innsbruck

Man hat alle möglichen Verbindungen zwiſchen der expreſſioniſtiſchen Kunſtauffaſſung des 20. Jahrhunderts und den Stil- und Inhaltsformen früherer Epochen zu knüpfen verſucht. Und ſolche Verſuche führen zu befriedigenden Ergebniſſen, wenn man jene Kunſtgruppen, ja oft ganze Epochen betrachtet, die in ihrem Ausdruck antinaturaliſtiſch waren, die „Seele vor den Körper" ſtellten. Wenn wir rückwärts in der Zeitrechnung ſchreiten, dann ſtoßen wir zunächſt auf jene Gruppe der Malerpoeten, die in Rom um Joſeph Anton Koch ſich ſcharte, die Nazarener und Romantiker umfaßte und noch in ihrer zweiten Generation die inbrünſtige Sehnſucht der erſten, ihr Streben nach Verinnerlichung, ihr Suchen nach dem reinen Geiſtesausdruck heilig hielt. Wir kommen ſchließlich zurück auf die große Periode der Gotik, die für die Menſchheit



Emmanuel Gondouin. Selbſtbildnis.



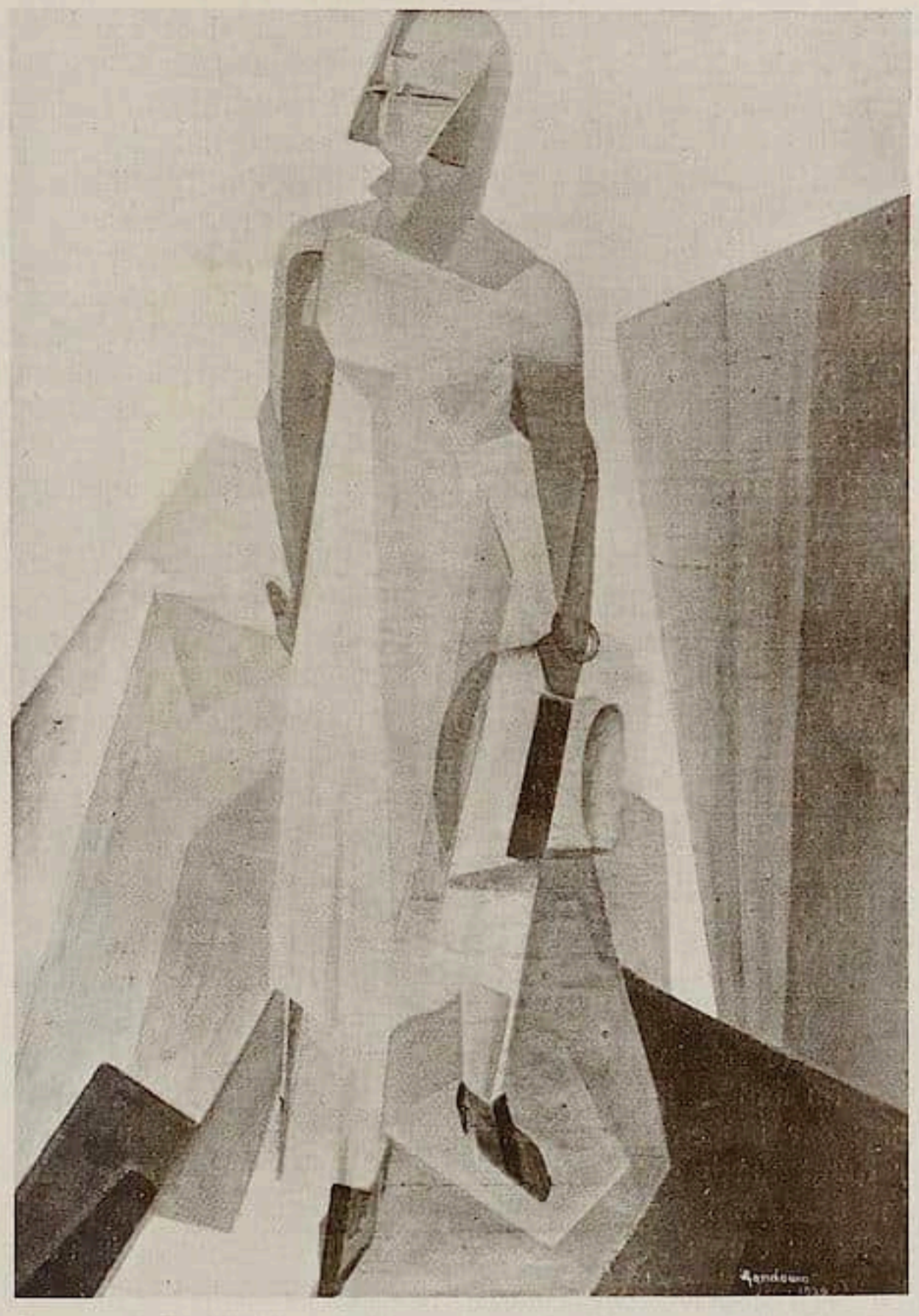
Emmanuel Gondouin. Mulattin im Bade.

Zu dem Aufſatz von Paul Colin „Emmanuel Gondouin".

mehr war als nur eine Stilperiode und im weiteren Näherrücken an die Urſtände zu dem in der Naivität des Geſtaltens ſo rührenden Ausdruck des Wollens in der Kunſt unverbildeter Völkerſchaften.

Wenn wir heute daran feſthalten, aus dieſer reinen Gefühlskunſt Werte ſchöpfen zu können, die unſeren Gefühlen näher ſtehen, als vor wenigen Jahrzehnten geſchaffene, dann müſſen wir uns auch die Frage vorlegen: Wie wirkte jene Kunſt auf den Intellekt ihrer Zeit, wie ſtanden Richter und Geiſtesführer ihr, wie der Kunſt überhaupt gegenüber?

Die altorientaliſche Kunſt im ſüdöſtlichen Mittelmeergebiete und im weſtlichen Teile Aſiens mußte an den Küſten des Meeres Halt machen und konnte die klaſſiſchen Gebiete Europas in den Entwicklungsſtadien der nationalen Kunſt nicht entſcheidend befruchten.



Emmanuel Gondouin. Spaziergang in den Bergen.
Zu dem Aufſatz von Paul Colin „Emmanuel Gondouin".

Die griechiſche Kunſt entſtand aus dem nationalen Mythos heraus (ſie fand in den Hermen der Götter ihre erſte und ſtets ausgedehnteſte Möglichkeit zur Geſtaltung) und ſchuf ſich ihre Formen ſelbſt. Sie war bei all dem geiſtigen Idealismus ihrer Grundlagen in der Behandlung der Materie, der Körperlichkeit naturaliſtiſch.

Aber gerade dieſer körperlich reproduzierende Naturalismus führte eben infolge ſeines Weſens zur Verurteilung der Kunſt durch Platon. Er verbannt ſie aus ſeinem Staatsweſen. Nur ſoweit ſie die ethiſche Bildung der Charaktere zu fördern vermag, iſt ſie zugelaſſen. Aber ſehr gering ſind dieſe Möglichkeiten; denn Platon ſieht einerſeits in der Natur nur eine Nachbildung der Ideen, im Künſtler aber andererſeits wiederum nur den Nachbildner der Naturgegenſtände. So ſind ihm die Schöpfungen der Kunſt nur ein Nachbilden des Nachbildes.

Platons Standpunkt berührt ſo den mancher Verkünder einer neuen Kunſtanſchauung in unſeren Tagen, die ebenfalls zwiſchen der Idee und dem Künſtler die Natur (wir ſagen heute: den äußeren [äußerlichen] Eindruck) als hemmendes Zwiſchending fühlen. So antizipiert Platon in glänzender Weiſe die Äſthetik der nachnaturaliſtiſchen Jahrzehnte zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach Chriſti. Paul Weſtheim ſchreibt von der neueſten Kunſt, daß ſich in ihrer Geſtaltung die Weltanſchauung einer Generation, für die es nur das phyſiologiſch Greifbare als Tatſächlichkeit gebe, manifeſtiere. Und Fritz Burger verkündet: „. . . das Materielle und alles Fleiſchliche verſinkt vor der Urkraft und dem Urſinn des Daſeins, in der Götterdämmerung der Vergangenheit feiert das Geiſtige der Seele eine große Auferſtehung". Nach dieſen Anſchauungen ſoll nunmehr jene primäre Nachbildung für den Künſtler in Wegfall kommen, die Platon das Kunſtwerk nur als ſekundäre betrachten ließ.

600 Jahre nach Platon freilich hat der aus dem Lande der Pyramiden ſtammende Plotin, der ernſteſte, tiefſte und erkenntnisreichſte Vertreter des Neuplatonismus, „die ſchöne Abendröte der griechiſchen Philoſophie" (Deuſſen), den radikalen Standpunkt Platons korrigiert und der Kunſt eine bedeutende Stellung eingeräumt. In der fünften der von Porphyrios aus Plotins Schriften zuſammengeſtellten Enneaden heißt es im achten Stücke („Über das intelligable Schöne"): „Wenn einer die ſchönen Künſte gering einſchätzt, weil ſie die Natur nachahmen, ſo iſt zunächſt zu bemerken, daß auch die Naturerſcheinungen Nachahmungen eines anderen ſind. Weiter aber ſoll man wiſſen, daß die Künſtler nicht einfach nachahmen, was ſie ſehen, ſondern daß ſie auf die Ideen zurückgehen, von denen die Natur ſtammt; ferner auch, daß ſie vieles aus eigenem hinzufügen; denn, wo etwas mangelt, da ergänzen ſie es, weil ſie die Schönheit in ſich tragen."

Für uns das Wichtigſte an dieſer Äußerung Plotins iſt die Erkenntnis des antinaturaliſtiſchen Charakters der wahren Kunſt. Ob ſich dieſer Antinaturalismus in der Form des Schöpferiſchen früherer Epochen, die Erkenntnis aber in der Durchgeiſtigung der Gotik, im Grübeln und Jubeln der Romantik oder in der expreſſioniſtiſchen Bewegung unſeres Jahrhunderts äußert, iſt gleichgültig. Sie war immer da, wenn man ſich gegen die Vorherrſchaft der bloßen Materie im Kunſtwerke auflehnte, und war ſomit immer da, wenn der Kunſt durch eine geiſtige Bewegung neue Bahnen gewieſen wurden. An der Tatſache aber, daß die altgriechiſche Philoſophie des Platon und ſeiner geiſtigen Nachfolger bereits zu einem Zeitpunkt dieſe bedeutſame Erkenntnis ausſprach, als die Kunſt Europas noch in ihren Anfangsgründen ſteckte, erſehen wir, daß der Kampf gegen den reproduzierenden Naturalismus mehr als zwei Jahrtauſende alt iſt. Er facht immer wieder auf, wenn die Menſchheit in Zeitläuften des ſiegenden Materialismus nach dem reinen Geiſte ruft, damit dieſer wieder das Zepter ſchwingen möge im Reiche des Schönen.

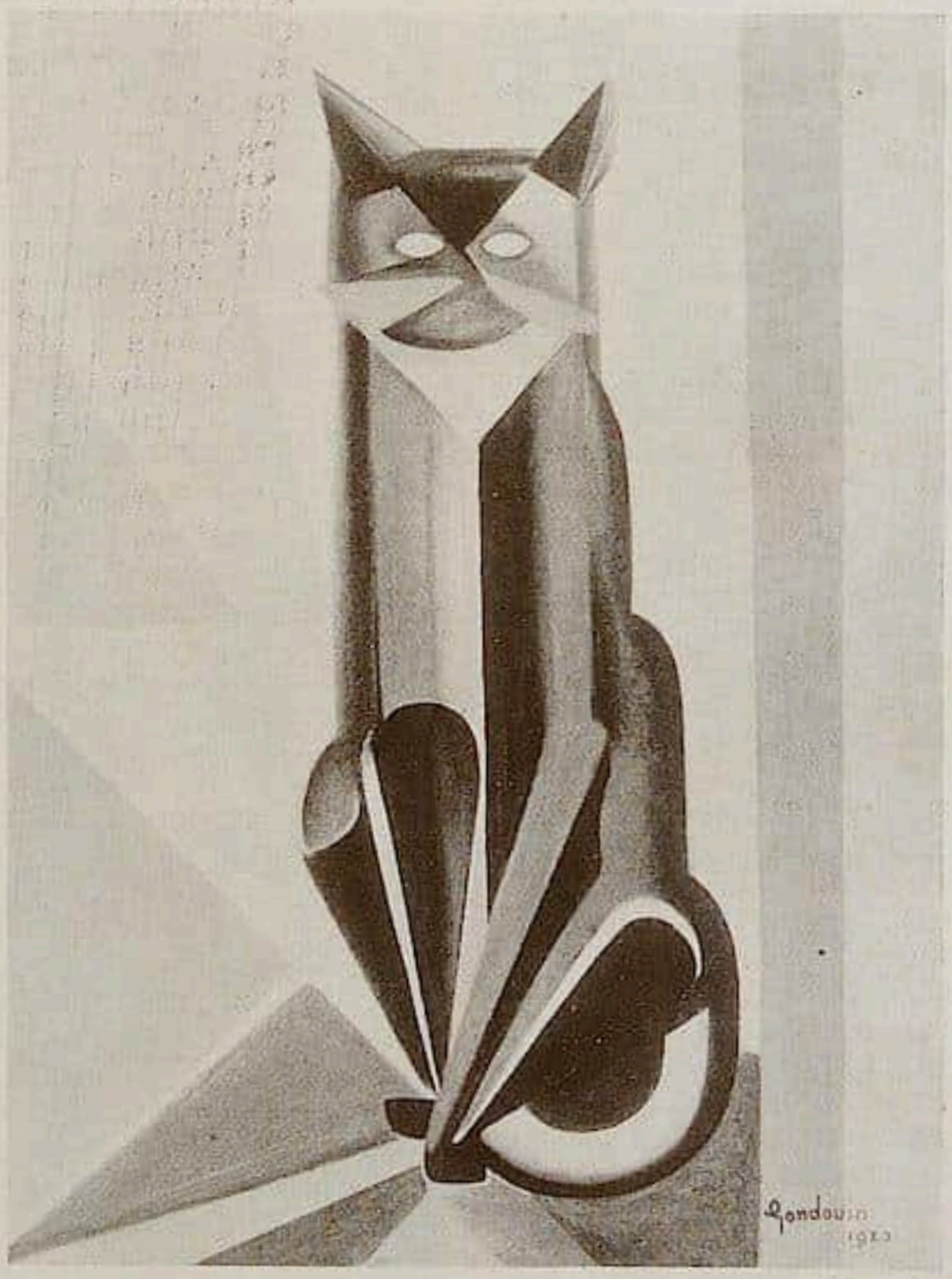
Aber nicht Platon und ſeine Schule allein konnten ſich im alten Griechenland zu dieſer Erkenntnis finden; denn unabhängig von Platon iſt auch der um etwa fünfzig Jahre jüngere Ariſtoteles zu ihr gelangt. Auch ihm iſt das Schaffen des Künſtlers nur ein Nachbilden der Natur. Aber er umfaßt es in ſeiner Bewertung bereits mit viel konkreteren Begriffen. Und er macht Zugeſtändniſſe: denn wohl ſei die Tätigkeit des Künſtlers ein Nachbilden, aber was er nachbilde, ſeien nicht ſo ſehr die einzelnen Dinge, als vielmehr das in ihnen zum Ausdruck kommende Allgemeine, alſo (nach der Anſchauung des Ariſtoteles) die Idee, die das Weſen der Erſcheinung ausmache. Auch dieſer Standpunkt iſt in ſeinem tieferen Weſen, in ſeinem Kern antinaturaliſtiſch. Die Idee ſiegt. Das Was ſiegt über das Wie. Ariſtoteles ver-

mag von dieſem Standpunkt aus ſtreng zwiſchen Hiſtoriker und Künſtler zu unterſcheiden, Der Naturalismus ſpäterer Epochen, beſonders des vergangenen Jahrhunderts, kannte dieſe Trennung meiſt nicht mehr[1].

Mit dieſer Erkenntnis im Herzen konnte Ariſtoteles jenen Satz niederſchreiben, der in ſeiner Bedeutung in der Kunſtliteratur aller Zeiten und Völker vereinzelt blieb und doch wie ein Fanfarenklang durch die Zeiten fortſchmetterte: „Die Poeſie (d. h. die Kunſt) iſt philoſophiſcher und wertvoller als die Geſchichte.“ Wie furchtbar trocken nimmt ſich demgegenüber Lukians Definition der Kunſt aus, der ſie beſtimmt als eine „nützlichen Zwecken des Lebens dienende Summe durch Übung erworbener Fertigkeiten!“

Nur einmal noch, aber zweitauſend Jahre ſpäter, gab einer der Größten dem wahren Rang der reinen Kunſt im Leben des Geiſtes in ähnlich ſtolzer Weiſe wie einſt Ariſtoteles Ausdruck. Vom Königsberger Philoſophen ſtammt die Lehre: „Die Kunſt iſt das einzig wahre und ewige Organon und zugleich Dokument der Philoſophie.“

Was in den Anſchauungen der genannten altgriechiſchen Philoſophen, ihren Meinungen über das Verhältnis zwiſchen Kunſt, Welt und Seele zum Ausdruck kommt, bewegte — wenn auch in anderer Form und mit anderer Ausdrucksgeſtaltung — die ſuchenden Geiſter der Menſchheit ſpäterer Tage. Wir von heute vermögen ſogar in den angeführten Stellen der Werke Offenbarungen zu finden, nachdem wir ſo ſehr beſtrebt ſind, uns von dem vom bloßen Eindruck Geſchaffenen, dabei aber geiſtig Ausdrucksloſen zu emanzipieren. Zu Problemen, die uns heute vor allen anderen beſchäftigen, nehmen Platon und Ariſtoteles und wie die Denker jener Zeit heißen, bereits mit entſchiedener Erkenntnis Stellung. Auf manche Frage, die wir uns heute erſt ſtellen, finden wir eine ſchon vor Jahrtauſenden gegebene Antwort. Die wichtigſte und wertvollſte wohl die auf die Frage nach dem Warum, nach der Erklärung unſerer inneren Gefühle aus den Urzuſammenhängen heraus.



Emmanuel Gondouin. Katze.

[1] Es iſt hier ſtreng zu achten, daß im vorliegenden Falle nur von Naturalismus in der bildenden Kunſt die Rede iſt. In der Dichtung errang er ſich weiteres Feld. Dort wurde er geſtaltend, in der Malerei blieb er ſchauend, reproduzierend. So z. B. hebt ſich der naturaliſtiſche „Florian Geer“ über das Fühlen des Hiſtorikers hinaus.

Die Zeit und der Markt

Der 14. Tag für Denkmalpflege[1]

Cornelius Gurlitt sprach vom Sehen lernen. Durch aufmerksames Betrachten lernt das Kind Gedächtnisbilder aufzunehmen. Das muß die Grundlage beim Zeichnen und im übrigen Unterricht sein. Ohne Ausbildung des optischen Gedächtnisses sind Naturwissenschaft, Ästhetik, Kunstgeschichte Kaviar fürs Volk. Ein zum Sehen erzogener Mensch kommt aus sich selbst zum Heimatschutzgedanken. Sich um die technischen und rechtlichen Fragen der Denkmalpflege zu kümmern, ist jedoch Sache der Berufenen. Prof. Dr. Schumann gab ein praktisches Beispiel planmäßiger Arbeit. Im östlichen Erzgebirge hat der Landesverein Sächsischer Heimatschutz eine Seh-Schule eingerichtet: Die ganze Umgegend ist als Pflanzen- und Naturmuseum gedacht und alles Wertvolle mit erklärenden Schildern ausgestattet. Baurat Prof. Stiehl erweiterte die Forderungen Gurlitts und sieht besonders im Erlernen baukünstlerischen Empfindens ein Mittel, das Publikum zur Kunst zu führen, und nicht bloß in der Erziehung zum malerischen Sehen. Reichskunstwart Dr. Redslob sprach von der Notwendigkeit der Pflege des traditionellen handwerklichen und künstlerischen Könnens. Staatsminister a. D. Dr. Wallraff führte sehr drastische, meist der rheinischen Denkmalpflege entnommene Beispiele vor, die zeigten, wie die Industrie unsere Baudenkmäler und unsere Landschaft bedroht. Ganze Wälder verschluckt sie; das Siebengebirge am Rhein würde ohne den Gedanken des Heimatschutzes tatsächlich zerstört werden, wie man es in der Provinz Sachsen am Südharz mit der Queste vor hat, die ein deutsches Stonehenge birgt, das jährlich die ganze Umgegend zum Volksfest versammelt. Des Gipses wegen sollen Berg und Dorf abgebaut werden, das Direktorhaus der Aktiengesellschaft ist schon fertig. Eingehend soll die Frage „Industrie und Denkmalpflege" auf der nächsten Tagung besprochen werden. Eine Entschließung dazu wurde angenommen, damit der in Artikel 150 der Reichsverfassung versprochene pflegliche Schutz für Denkmäler und Landschaft wirksam werde. Dombaumeister a. D. Arnst sprach über die ihm übertragene Wiederherstellung des abgebrannten Schlosses Burg a. d. Wupper und Reg.-Baumeister a. D. Stahl über die Erfahrungen und Erkenntnisse, die man durch den Brand der Burg Elz a. d. Mosel gesammelt habe, beide Redner unter Vorführung ihrer Zeichnungen. Der Düsseldorfer Stadtgartendirektor Baron von Engelhardt besprach die Notwendigkeit, die bisher in fürstlichem Besitz gewesenen Parks und Gartenanlagen in den Denkmalpflegeschutz einzubeziehen und bei der Inventarisation der Kunstdenkmäler zu berücksichtigen. Das führte wieder zu einer Entschließung der Versammlung. Prof. Dr. Tietze sprach über die Denkmalpflege und die geistigen Strömungen der Gegenwart und vertrat damit die Jugend. Sein mehr hypothetisch gedachter Standpunkt, entsprechend den Wandlungen der letzten Jahre, müßten wir davon absehen, jedes Denkmal schützen zu wollen, weil es alt ist, und der Not gehorchend dazu übergehen, die Qualität an die erste Stelle zu rücken, fand nicht den Beifall der Praktiker. Staatskonservator Ministerialrat Hiecke hielt, so interessant und wichtig diese Überlegung auch sei, das Experiment für zu gefährlich und wies darauf hin, wie sehr sich nach unseren eigenen Erfahrungen der Wertmesser immer wieder ändert und daß wir verpflichtet sind, möglichst alles zu schützen, wenn wir den Vorwürfen unserer Nachkommen entgehen wollen. Auf den realen Boden führte wieder Prof. Dr. Sauer mit dem eingehend behandelten Thema „Erhaltung und Schutz der beweglichen kirchlichen Kunstdenkmäler". Einbruchdiebstahl, schwere wirtschaftliche Notlage einzelner Gemeinden, der niedrige Geldstand, Mangel an Verständnis, Mangel an Sorgsamkeit und unsachgemäße Pflege für die außer Gebrauch gesetzten Einrichtungsstücke und Geräte. Abneigung der Gemeinden, Altersschäden zu heilen, verfehlte Restaurationen, Rücksichtnahmen. Der Redner verlangte möglichst Überführung in eine Sammelstelle. Die beste Form der Erhaltung sei auch hier wie bei den Bauten der Gebrauch und die Ausbildung des Klerus. Geh. Rat Prof. Gary sprach über die Mörtel bei Wiederherstellungsarbeiten.

Schlecht weg kam die Reichspost in einer Entschließung, da sie ihre gute Absicht, die Verunstaltung durch die leidige Reklame zu verhindern, nicht durchgeführt hat. Sie bedarf dringend des künstlerischen Beirates durch die staatlichen Organe der Denkmalpflege. Über die Inventarisierung der Kunstdenkmäler sprach Reg.-Rat Dr. Gall. Das Inventar, bisher sehr verschieden in seinem Typus, soll wie ein guter Museumskatalog ein übersichtlich geordnetes, kri-

[1] Münster, 21.—24. September 1921. Stenographischer Bericht (Verlag W. Ernst & Sohn, Berlin W. 66) demnächst im Buchhandel.

tiſches Verzeichnis ſein, mit zahlreichen Abbildungen und knapper ſtiliſtiſcher Charakteriſtik, auf ſachlicher Grundlage fußend und vom gegenwärtigen wiſſenſchaftlichen Standpunkt aus geſchrieben. Nebenher ſoll der Inventariſator leicht faßliche Führer für Gebildete ſeinem Stoff entnehmen. Das Inventar ſoll ſelbſtverſtändlich quellenmäßig gearbeitet ſein. Die Form der Monographie, Abdrucken von Urkunden, ſtilgeſchichtliche Unterſuchungen, ins Breite gehende kunſtgeſchichtliche Einleitungen, Polemiken ſind auszuſchließen, Vollſtändigkeit der literariſchen Nachweiſe iſt als Ballaſt anzuſehen. Das Inventar ſoll dauernden Wert auf kritiſch unantaſtbarer Grundlage als Rückgrat für die amtliche Denkmalpflege zu erreichen ſuchen. Geh. Reg.-Rat Clemen ſah in der Verſchiedenartigkeit der Inventare einen Vorteil; ſie ſei unvermeidlich durch die Gegend und die Perſon des Bearbeiters. Das Wichtigſte ſei die Vollendung des Werkes. Zur Erreichung dieſes Zweckes wurde ein Ausſchuß eingeſetzt, beſtehend aus Geh. Rat Gurlitt, Geh. Rat Clemen und Prof. Dr. Goeßler-Stuttgart. Dr. Burkhard Meier, der Leiter der Staatlichen Bildſtelle in Berlin, berichtete über das Unternehmen wie kürzlich im Cicerone und bat nochmals, die Bildſtelle durch Einſenden erledigter Platten und Überreichung von Beſtandesverzeichniſſen zu unterſtützen. Abendvorträge mit Lichtbildern hielten Prof. Dr. Geisberg, der Direktor des Landesmuſeums über „Die baugeſchichtliche Entwicklung von Münſter", Freiherr von Kerkerink zur Borg über „Weſtfäliſches Barock". Dazu kamen Führungen in der Stadt, Ausſtellungen des Stadtarchivs und der Univerſitätsbibliothek und die Veranſtaltungen der Stadt. Der letzte Tag war der Stadt Soeſt gewidmet mit Vortrag von Studienrat Dr. Barczat über die baugeſchichtliche Entwicklung von Soeſt. Die Stadt ſpendete einen Führer, bearbeitet mit anderen zuſammen von Stadtbaumeiſter Guſtav Wolf, dem Verfaſſer der ſchönen deutſchen Stadt.

Die Tagung verlief in vorzüglicher Stimmung; der Rektor der Univerſität traf das Richtige mit dem Schillerwort: „Was du ererbt von deinen Vätern haſt . . ." Den Dank aller erwarb ſich wieder Geh. Rat v. Oechelhaeuſer durch ſeine bewährte Leitung. Aber der Darbietungen waren ſo viele, daß für die Beſichtigungen ein freier Tag erwünſcht geweſen wäre. Da die Referate über die Fragen der Denkmalpflege und die zum allgemeinen Heimatſchutz von jetzt an je einen Tag für ſich in Anſpruch nehmen ſollen, ließe er ſich aufſchieben. Die nächſte Tagung findet im September 1922 in Stuttgart ſtatt, die übernächſte in Breslau im Jahre 1924. Das Programm iſt im nächſten Sommer für die nicht ſtändigen Teilnehmer beim Vorſitzenden des Ausſchuſſes des Tages für Denkmalpflege, Herrn Geh. Rat Prof. Dr. A. v. Oechelhaeuſer, Karlsruhe, einzufordern. Dr. E. Wackenroder, Bonn.

Sammlungen

Austauſch der öſterreichiſchen Kupferſtichdubletten

Die franzöſiſche Reparationskommiſſion gibt ſoeben bekannt, daß es nunmehr den öſterreichiſchen Muſeen geſtattet iſt, ihre Dubletten an Kupferſtichen und Zeichnungen zur Vervollſtändigung ihrer Sammlungen auszutauſchen. Wie bekannt, unterſagte ein ſpezieller Artikel des Friedensvertrages zu Saint-Germain den Öſterreichern während einer Zeitſpanne von 20 Jahren jegliches Veräußern oder Auswechſeln ihrer Sammlungen, ſeien es künſtleriſche, archäologiſche, wiſſenſchaftliche oder hiſtoriſche. Ein ausdrücklicher Zuſatz der neuen Bekanntmachung geſtattet ein Veräußern nur, falls dadurch der Wert der Sammlungen nicht herabgeſetzt wird.

Der Nachlaß Joſef Reinach

Durch teſtamentariſche Beſtimmung erhielt der Louvre und der Luxembourg die bekannteſten Stücke aus dem Nachlaß Reinach, darunter das Bildnis George Sand von Delacroix, Berlioz von Courbet, der Bewaffnete von Corot, die Affenſchlacht von Decamps, eine Landſchaft von Cézanne, Seineufer von van Gogh, das Bildnis Gambettas von Léon Bonnat. An Skulpturen: die Büſte Mirabeaus von Houdon, drei Herrſcher von Carpeaux, Tolſtoi von Troubetſkoi und von Rodin die wundervolle Plaſtik „L'amour qui passe".

Das Muſeum zu Straßburg erhielt das eigene Porträt Joſef Reinachs von Bonnat, das Muſeum zu Nantes den Huſaren von Greuze. Die wertvolle Sammlung von Handſchriften und Manuſkripten wurde der Nationalbibliothek einverleibt.

Bologna

Die Pinakothek erhielt als Stiftung eines in New York anſäſſigen Italieners jene bekannte Madonna von Francesco Francia, die vor zwei Jahren aus der Galerie entwendet und ſpäter durch den italieniſchen Maler Tozzi in New York wieder entdeckt wurde. Bevor das Bild an ſeinen urſprünglichen Beſtimmungsort zurückkehrt, ſoll es im Palazzo Venezia in Rom öffentlich ausgeſtellt werden.

Danzig

Im Stadtmuſeum iſt eine Ausſtellung moderner deutſcher Handzeichnungen eröffnet worden, die das Danziger Kupferſtichkabinett in den letzten neun Jahren angekauft hat. Beſonders charakteriſtiſch vertreten ſind: Max Liebermann, Albert Weisgerber, Max Pechſtein, Emil Nolde, Otto Lange und die Bildhauer Georg Kolbe und Edwin Scharff. Einen großen Saal für ſich beanſpruchen die Danziger Künſtler und ſolche, die in Danzig vorübergehend ſich Heimatrecht erworben haben. Hervorzuheben ſind unter dieſen: Fritz A. Pfuhle, der ausgezeichnete Lehrer an der Danziger Hochſchule, Julius Karl Zellmann, Stanislaus Chlebowski und Hildegard Toerckler. Die Ausſtellung ſoll drei Monate geöffnet bleiben.

Dresden

Die Staatliche Gemäldegalerie konnte kürzlich zwei hervorragende Werke von Hans v. Marées erwerben und zwar eine italieniſche Landſchaft aus dem Jahre 1868 und das außerordentlich ſtarke Bildnis der Frau Schäuffelen, der Schwiegermutter Adolf Hildebrands, aus dem Jahre 1872.

Erfurt

Im ſtädtiſchen Muſeum iſt jetzt mit dem Umbau des Erdgeſchoſſes begonnen worden, der mit einer durchgreifenden Neuordnung der dort untergebrachten mittelalterlichen Sammlung verbunden wird. Dieſe Gelegenheit wurde von der Muſeumsdirektion dazu benutzt, die bedeutendſten Werke mittelalterlicher Skulptur und Malerei in drei ſonſt der Graphik beſtimmten Räumen der Galerie dem Publikum in einer proviſoriſchen Ausſtellung zugänglich zu machen, die inſofern auch dem Kenner der Sammlung eine Überraſchung bereitet, als die ausgewählten Stücke in den hellen, fein getönten Kabinetten unvergleichlich mehr zur Geltung kommen, als in den kaltweißen, ſchlecht belichteten Zimmern, in denen ſie bisher ſtanden. Aus den zur Verfügung ſtehenden Räumen ergab ſich von ſelbſt eine Einteilung nach Jahrhunderten, die ſchon aus dem Grunde nicht ganz ſtreng eingehalten werden konnte, weil aus dem 15. Jahrhundert verhältnismäßig wenig Werke von Rang vorhanden ſind. So greift der zweite Raum, in dem aus praktiſchen Gründen auch noch Werke des 14. Jahrhunderts hängen, bereits auf das erſte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts über. Auch von einer genauen Sonderung der einzelnen Stilphaſen mußte abgeſehen werden, da es ſich bei dieſer kleinen, von rein künſtleriſchen Geſichtspunkten geleiteten Auswahl nicht ſo ſehr um Herausarbeitung einer Geſamtentwicklung, als um geſchmackvolle Anordnung und Betonung des qualitativ Wertvollſten handeln konnte, umſomehr, als dieſe Ausſtellung für das Publikum als eine Art Propädeutik und Einführung in die Welt der ſpätmittelalterlichen Kunſt und ſomit als Anleitung zum Genuß der hoffentlich in nicht allzu langer Zeit wieder zugänglichen mittelalterlichen Abteilung gedacht iſt. Noch ins 13. Jahrhundert gehört die kleine, aus einer Dorfkirche bei Erfurt ſtammende Magdalena in Holz, die den Auftakt zum 1. Raum gibt, während die beiden vollplaſtiſch gerundeten Figuren der Maria und des Johannes vom Tympanon der Predigerkirche, die in heller Fenſterniſche prachtvoll zur Geltung kommen, ins 14. Jahrhundert führen. Das Formideal aus der Zeit um 1370 verkörpert eindringlich die herrliche Baldachinmadonna aus der Hoſpitalkirche in ihrer übernatürlichen Schlankheit. Aus dem Ende des Jahrhunderts ſtammt endlich eine kleine ſitzende Madonna mit Kind, thüringiſcher Herkunft, die in dieſem Jahre neu erworben wurde. Beherrſcht wird der Raum von den Erfurter Altartafeln aus der Zeit um 1350 aus der Auguſtinerkirche, die zum Beſten hochgotiſcher Malerei überhaupt zu zählen ſind. Eine Märtyrertafel ſowie Monatsbilder und ein durch Reſtauration in ſeiner urſprünglichen kraftvollen Farbigkeit wiederhergeſtellter Setzſchild aus dem alten Rathaus vervollſtändigen das Bild. Im zweiten Raum, deſſen Decke das ebenfalls aus dem alten Rathaus ſtammende einzigartige Leuchterweibchen ziert, fällt zunächſt die kürzlich erworbene Madonna von einem Hauſe in der Futterſtraße ins Auge, vielleicht die ſchönſte in der ſtattlichen Reihe Erfurter Steinmadonnen (frühes 15. Jahrhundert). Ein kleiner, vortrefflich erhaltener Schnitzaltar aus der Saalfelder Schule, um 1470 entſtanden, zeugt von dem reſpektablen Niveau rein handwerklicher Arbeit. Bereits dem folgenden Jahrhundert gehört der hl. Michael aus der Werkſtatt des Veit Stoß an, der ſomit zum letzten Raum überleitet. Hier dominiert — bezeichnend genug! — bereits die Malerei: Lucas Cranach mit ſeiner wundervollen „Heiligen Nacht“ und dem klar komponierten „Laſſet die Kindlein zu mir kommen“. Eine kleine, ſchon ganz von bürgerlichem Renaiſſancegeiſt erfüllte Holzmadonna von faſt kunſtgewerblicher Feinheit ſtellt noch einmal ein Werk erſten Ranges dar.

Gleichzeitig findet in den Räumen des Kunſtvereins eine Macke-Ausſtellung ſtatt, die das Werk des liebenswerten, allzufrüh gefallenen Rheinländers in einiger Vollſtändigkeit vor Augen führt. Eine Auswahl früher Bilder aus Mackes

impressionistischer Zeit, unter denen ein kraftvolles Frauenbildnis hervorsticht, läßt den ungeheuren Aufschwung seiner Kunst in den wenigen Jahren, die seinem Schaffen vergönnt waren, deutlich erkennen. Den großen Ölbildern reihen sich die farbenfunkelnden Aquarelle würdig an. Seine letzten, im Sommer 1914 geschaffenen Werke, in denen der Einfluß Renoirs zu spüren ist, zeigen ihn in Abkehr von dekorativer Flächenhaftigkeit auf neuen Bahnen zu einem malerischen Stil, was heute, da ähnliche Tendenzen wieder stärker hervortreten, festzustellen interessant genug erscheinen mag. Walter Passarge.

Zerbst

Im hiesigen herzoglichen Schloß ist soeben das Anhaltische Landesmuseum eröffnet worden, das in vier abgeschlossenen Abteilungen, bildende Kunst, Heimatkunde, Naturwissenschaften und Prähistorie, den Besitz des Landes auf diesen Gebieten in vorbildlicher Weise zur Anschauung bringt. Die anhaltische Kunst- und Denkmalpflege hat damit den seit Jahrzehnten ziemlich verwahrlosten, trotzdem aber wegen seiner Innenarchitektur bedeutenden Bau einer schönen Kulturaufgabe dienstbar gemacht.

Ausstellungen

Frankfurter Kunstschau

Unter der Fülle der künstlerischen Gesichte, die sich in diesen Messetagen in Frankfurt auftun, ist die repräsentativste Veranstaltung die Kunstmesse im Römer, die als rein künstlerischer Auftakt die Antiquitäten- und Kaufmesse einleiten und sie als Programm von vorbildlicher Qualität begleiten soll.

Über dem Thema „Deutsche, mittelalterliche Kunst" stand aber dieses Mal kein allzu günstiger Stern. Es erweist sich zugleich als zu weit und als zu eng für eine Ausstellung, die ein einheitliches Bild, eine feierliche Darbietung der größten deutschen Kunstvergangenheit bieten will. Der Eindruck ist nicht nur deshalb beeinträchtigt, daß die beste, mittelalterliche Plastik, die aus Frankfurter Privatbesitz zu erreichen gewesen wäre, bereits in der schönen Schau mittelalterlicher Plastik im Kunstverein untergebracht war, sondern auch dadurch, daß sie in unsicherer Weise halb als Lehr- und Entwicklungsübersicht über mittelalterliche Plastik und Wandmalerei, halb als Ausstellung von zufällig erworbenen Originalkunstwerken (einzelnen Bildern, Plastiken, Handschriften, Gobelins, Kirchengewändern und Lederarbeiten) zusammengebracht ist. Gipfelpunkt des Interesses bieten die frühen Codices und vier Wandbehänge, von denen „Die Anbetung des Kindes" (süddeutsch um 1400) und der „Walpurgisteppich" (süddeutsch um 1460) von besonderer Schönheit, Klarheit der Farben und im flächenhaften Aufbau von größter Macht und Lebendigkeit des Ausdrucks sind.

Aus der Reihe der Holzskulpturen seien zwei grandios gefaßte, stehende Heiligenfiguren (süddeutsch, Anfang des 16. Jahrh., J. u. S. Goldschmidt) genannt, ein einfaches Werk aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts „Palmesel" (Seligmann-Kopp), dessen thronender Christus auf dem einfältig gesehenen Eselvehikel von edler und großer Geschlossenheit ist, dann eine bäuerische Darstellung „Christus im Garten Gethsemane" (fränkischer Meister um 1520) von breiter Fülle.

Daneben wirken mit ungeheurer Monumentalität die Gipsabgüsse der Kirchenskulpturen vom Bamberger Dom, der goldenen Pforte zu Freiberg, dem hl. Grab zu Freiburg und dem Freiburger Münster (aus dem Besitz des kunsthistorischen Museums in Frankfurt). Die Reproduktionen der Fresken aus St. Georg von Oberzell (Reichenau), die im 20. Jahrhundert von Schilling ausgeführt wurden, geben nur den formalen Abriß des Eindrucks. Aber Kopien der Wandgemälde von Ilbenstadt (Hessen, 14. Jahrh., „Marter der Zehntausend" und „Passionszyklus") und Hirschhorn am Neckar („Passionszyklus", 14. Jahrh.) vermitteln noch durch die Reproduktion hindurch ihren melodiösen Rhythmus, ihre intuitive Feinheit. Einige Bilder, Originalfenster, Abbildungen von Glasgemälden und eine kleine Sammlung kirchlicher Gewänder beleben mit farbigen Klängen Wände und Vitrinen. Man vermißt Wiedergabe der mittelalterlichen Architektur, die Fundament und Gerüst aller mittelalterlichen Kunst ist.

Im weiten Erdgeschoß des Römers haben Kunsthändler ihre reichgefüllten Zelte aufgeschlagen. Man sieht reinste Stilmöbel neben leicht kitschigen Nachahmungen und hat die Freude des Wühlens und Sonderns. Der Glanz des Raumes umschließt Käufliches und Künstlerisches mit prachtvoll gefälligem Rahmen. Die Kunsthändler Louis Ricard Nachfolger, Walter Carl, Seligmann-Kopp, Dr. Mainz bieten ausgewählte Kunstgegenstände.

Als Fortsetzung der verschiedenen, mittelalterlichen Ausstellungen in Frankfurt bietet die Kunsthandlung Walter Carl zur Zeit in ihren Salons eine Schau von Barockskulpturen. Von seltener Originalität sind zwei überlebensgroße Figuren in Holz, Maria und Johannes unter dem Kreuze. Der ekstasische Wurf bewegter Gewänder und Falten erinnert, wie selten in der Plastik, an die Empfindungswelt Grecos: dieselbe Mischung von

barocker Gestaltungskraft und gotischer Inbrunst. Strotzendes Barock zeigen zwei weiße Engelsfiguren mit mächtigen Flügeln aus dem Wiener Umkreis. Von Kleinplastiken sei eine Pietà erwähnt, die bei allem barocken Schwung ernsthaften und lebendigen Schmerzensausdruck trägt.

Streben nach künstlerischer Leistung, nach werklicher Qualität soll im Sinne unserer Zeit in dem auf der eigentlichen Messe von der Arbeitsgemeinschaft des Deutschen Werkbundes für den Mittelrhein neu geschaffenen „Haus Werkbund" von Fritz Voggenberger erfüllt werden. Der Neubau, der äußerlich in anspruchsloser Würde auftritt, ohne dabei die Primitivität eines Ausstellungsbaues zu verleugnen, liegt breitgestreckt mit leicht gewölbtem, flachem Dach zwischen den älteren Häusern der Messe. Er ist von praktischer und gefälliger Übersicht. Das Untergeschoß aus dunkelgrauem Schlackenbeton trägt mit guter Wirkung das frontal schlicht gegliederte, rotbraune Dachgeschoß. Kleine, bazardhafte Fensternischen zeigen lockende, leuchtende und stumpfe Farben ausgestellt, seidene und wollene Tücher, Geräte und Porzellane. Im Innern ist alles licht und hell, die Wände weiß, die Decken in sanft ovalen Wölbungen.

Daß manche zur Schau gestellten Erzeugnisse nicht die angestrebte Qualität bieten, ist Sache des Werkbundes, dessen Firmenmitglieder die Schau bestreiten. Als erfreuliche Eindrücke seien vor allem die Textil- und Tapetenbranche hervorgehoben. Die Liskerwerkstätten (Naumburg-Saale), der österreichische und bayrische Werkbund, die Frankfurter oberhessische Leinenindustrie von Kleinberger und Marx, das Tapetenhaus Gutheim (Frankfurt) bringen Stoff- und Farbenstellungen von vorbildlicher Delikatesse. Etwas ermüdend wirkt die Fülle der bizarren, farbigen Keramik, wie sie durch die Wiener Werkstätten beeinflußt wurde. Auch in der Ausstellung der Wiener Werkstätten überwiegt die allerdings preziös keramische Spielerei. Dagegen sind hier wieder die gebatikten und gedruckten Stoffe von subtilem Reiz.

Als letzteröffnete Kunstschau von besonderer Einheitlichkeit und Echtheit sei die anspruchslose Ausstellung hessischer Keramik im Kunstgewerbemuseum genannt. Diese primitiven, farbenfrohen Töpfereien wirken neben den überraffinierten und etwas publikumssüchtigen Erzeugnissen der Großindustrie in der Messe mit glücklicher, fast frommer Handwerklichkeit. Die neuen Arbeiten von Hans Duldner (Münster im Taunus), die ganz schlicht in der Form nur den Farbfluß ausnützen, bestehen die Nachbarschaft der altheßischen, daneben ausgestellten Geschirre aus dem historischen Museum. Konrad Bauers (Lauterbach) gelb und braun gestreiftes Gefäß, seine farbigdrolligen Figürchen schließen sich der Tradition der altheßischen „Dippenmänner" an. Georg Nicolays Arbeiten sind von mehr artistischer Haltung.

Sascha Schwabacher.

Chemnitz

Die Galerie Gerstenberger veranstaltet zur Zeit eine Hans Meid-Ausstellung, die nach Umfang und Anlage ein außergewöhnliches Ereignis darstellt. In dieser Geschlossenheit ist das Werk des vortrefflichen Graphikers selten gezeigt worden. Die ganze Entwicklung des Künstlers in den Jahren von 1909 bis 1921 zieht an Hand der Radierungen und Lithographien an dem Auge des Betrachters vorüber und zu den einzelnen Arbeiten der verschiedenen Jahre gesellen sich jene Mappenwerke und Einzeldrucke aus der Bibel, die nicht zuletzt den Ruf dieses Künstlers begründet haben. Die Ausstellung ist mit sehr viel Liebe zusammengestellt und darf als ein Ereignis angesprochen werden, das auch über Chemnitz hinaus Bedeutung hat.

n.

Kassel

Das Hessische Landesmuseum veranstaltete im September unter dem Namen „China in Europa" eine Ausstellung von europäischem Kunstgewerbe des 18. Jahrhunderts, das unter ostasiatischem Einfluß entstanden ist.

Das starke Interesse, das unsere Zeit diesen „Chinoiserien" erneut entgegenbringt und die große Zahl derartiger Arbeiten, die sich in den Schlössern Hessens befinden, rechtfertigen die auf das Zustandekommen dieser Schau verwandte Mühe.

Das hohe Niveau der Ausstellung wurde bestimmt durch die aus den ehemaligen Königlichen Schlössern leihweise zur Verfügung gestellten Möbelstücke, darunter namentlich Lackarbeiten von außerordentlicher Schönheit, zum Teil bezeichnete und mit feinster Bronzemontierung versehene Stücke. Den Beständen des Landesmuseums wurden Porzellane, Fayencen, Gläser, Goldschmiedearbeiten u. a. entnommen. Durch Abbildungen, Aufnahmen und Stiche wurde der Zusammenhang der ausgestellten Gegenstände, die ja nur hessischem Besitz entnommen waren, mit dem gesamten, vom fernen Osten beeinflußten Kunstschaffen des 18. Jahrhunderts hergestellt.

Leihgaben aus Privatbesitz bekundeten das Interesse, das die kulturfreundlichen Kreise Hessens dieser eigenartigen Veranstaltung entgegenbrachten.

J. W. Berrer.

Luzern

Anläßlich ihres hundertjährigen Bestehens veranstaltet die Kunstgesellschaft Luzern eine Jahrhundertausstellung, die in der Hauptsache Arbeiten derjenigen Künstler enthalten soll, die als Mitglieder der Gesellschaft dieser Zeitspanne angehört haben.

Von Künstlern und Gelehrten

In Dresden ist im Alter von 78 Jahren Geheimrat Prof. Georg Treu gestorben, der lange Jahre hindurch Direktor des Albertinum war und diese hervorragende Sammlung alter und neuer Plastik in entscheidender Weise ausgebaut hat. Einige der großen Künstler des 19. Jahrhunderts, speziell Meunier und Rodin, danken dem persönlichen Eintreten von Georg Treu den Beginn ihres internationalen Ruhmes. Treu war übrigens von Haus aus Archäologe und hatte 1877 an den Ausgrabungen in Olympia teilgenommen, deren Resultate er in einem vierbändigen Werk 1894 veröffentlicht hat. Seit 1882 war er Leiter der Dresdner Skulpturensammlung, von der er vor etwa zehn Jahren zurücktrat. — Prof. Richard Graul, der verdienstvolle Leiter des Leipziger Kunstgewerbemuseums, hat am 1. Oktober sein 25jähriges Dienstjubiläum als Direktor gefeiert. Wenn dieses Museum heute zu den besten seiner Art zählt und innerhalb der deutschen Sammlungen mit an erster Stelle rangiert, so ist das ausschließlich das Verdienst von Richard Graul, der als Künstler und Mensch eine der liebenswürdigsten Persönlichkeiten, als Kenner und Gelehrter ein Mann von nicht zu bezweifelnder Bedeutung ist. — Zu Lesser Urys 60. Geburtstag am 7. November erscheint im Verlag von Max Perl in Berlin die erste grundlegende Monographie über den Künstler aus der Feder von Ad. Donath, die 65 Tafeln, darunter mehrere in farbiger Wiedergabe, enthalten wird.

Neue Graphik

Der Verlag Fritz Gurlitt-Berlin macht uns in einem stattlichen Bande, der „Das graphische Jahr“ benannt ist, mit der reichen Fülle seines an Einzelblättern, Mappenwerken und illustrierten Büchern gewaltigen Lagers bekannt. Nicht weniger als 1594 Einzelblätter von 79 deutschen Künstlern, 41 Mappenwerke und 65 illustrierte Bücher zählt der Katalog auf, in dem die Mehrzahl unserer bedeutenden Graphiker genannt wird. Was den Band aber zu einem interessanten, kurzweiligen und wertvollen Künstlerbuch gestaltet und ihn über das Katalogmäßige zu einem Zeitdokument erhebt, ist, daß sämtliche Künstler mit autobiographischen Notizen, die bald länger oder kürzer, ernster oder humoristischer, abgefaßt sind, selbst das Wort über sich, ihr Leben und ihre Kunst ergreifen und daß außerdem von allen auch Illustrationsproben in guten Reproduktionen beigegeben sind. (Eine Luxusausgabe mit zahlreichen Originalgraphiken soll demnächst erscheinen.) Eingeleitet wird das Werk durch einen gehaltvollen Aufsatz des Reichskunstwart Dr. Edwin Redslob über den Weg zur Graphik, den die deutsche Kunst im 19. und 20. Jahrhundert gegangen ist. Dann folgen die biographischen Beiträge in alphabetischer Reihenfolge, beginnend mit Josef Bato, endend mit Heinrich Zille. Aus den wenigen Zeilen, die mancher schreibt, kann man vielerlei von dem Wesen des Künstlers erkennen; der eine erzählt trocken seinen Werdegang, der andere philosophiert über Kunst, wieder einer verbirgt sich scheu hinter unverbindlichen Worten, ein anderer sucht zu witzeln oder geistreich zu höhnen, und der krasse Pessimist Ury stöhnt von vergangenen Zeiten und von der Jetztzeit, obgleich er zu Anerkennung gekommen und reiche Ernte gehalten. Das Beste ist es doch, daß jeder durch seine Kunst sich dokumentiert, oder, wie es Lovis Corinth einmal so schön gesagt hat: „Bilde Künstler, schreibe nicht!“ K. S.

Anläßlich des Dante-Jubiläums hat Rudolph Saudek zehn Radierungen zur Göttlichen Komödie geschaffen, die als Mappenwerk im Euphorion-Verlag erschienen sind. Nicht Illustrationen zu des Dichters Worten wollte der Künstler schaffen, sondern die gewaltigen Gedanken des alten Epos graphisch deuten. So klammern sie sich nicht an den Text, sondern schmelzen ihren Inhalt zu neuen Gebilden zusammen, die nun in der freien Übertragung eines den mystischen Geist Erlebenden neu erstehen. Dantes Porträt, den überlieferten Bildnissen nachgebildet und doch nicht als eine Kopie erscheinend, eröffnet den Zyklus. Francesca und Beatrice, die beiden unvergänglichen weiblichen Gestalten, sind lebensvoll erfaßt. Keine literarische Anklammerung, keine Szenendarstellung, sondern neue Welten sind es, durchweht von der Inbrunst, dem Glauben und Sehnen, dem Zittern und Beben und der ganzen Urgewalt seelischer Verzückung, die die Mächte der Erde, die Dämonen der Unterwelt und die ätherischen Gebilde des Paradieses heraufbeschwören. Saudeks bildnerische Gestaltung und seine graphische Begabung haben ein Werk von bedeutender Wirkung geschaffen, das in

der vorliegenden ſorgfältigen und mit ſicherem Geſchmacke ausgeführten Ausgabe einen beſonders ſchönen Beweis für die fortwirkende Kraft der jahrhunderte alten Dichtung darſtellt und zu ihrer weiteren Vertiefung beiträgt.

Die Werkgemeinſchaft Worpswede, über deren Ziele wir bereits vor einigen Monaten anläßlich der Herausgabe des erſten Werkes dieſer den alten Kupferſtich wieder zu Ehren verhelfenden Künſtlergruppe ausführlich berichtet haben, tritt ſoeben mit dem zweiten Werke ihrer Stecherpreſſe, einer Mappe mit ſechs geſtochenen Köpfen von C. E. Uphoff an die Öffentlichkeit. Die ungemein ſubtile Technik, die Uphoff ſeinen Werken ſtets meiſterlich anzupaſſen verſteht, ergeht ſich in den feinſten Linienführungen, ſo daß man dieſe Blätter eine Linienſymphonie nennen könnte, wobei allerdings der lebendige Ausdruck nicht ganz zu ſeinem Rechte kommt. Die letzte Steigerungsmöglichkeit wird in den vom Künſtler handkolorierten Exemplaren erreicht. Die Farbe vertieft oft die Wirkung, ohne dabei den Blättern den graphiſchen Charakter zu benehmen. Mit beſonderer Freude begrüßt man dieſe geſunde, gediegene Handwerklichkeit, die ſich mancher jüngere Künſtler, ehe er an die Öffentlichkeit drängt, wenigſtens bis zu einem gewiſſen Grade aneignen ſollte. Erfreulich iſt auch der billige Preis der Mappe, die nur 200 Mark koſtet, während die Einzelblätter mit 60 Mark, die handkolorierten mit 100 Mark abgegeben werden. Auch dies ein nachahmenswertes Vorbild. K. S.

Helmut vom Hügel veröffentlicht „Legenden“ mit einem Vorwort von Wilhelm Uhde durch „Die Freude“ (Burg Lauenſtein, Oberfranken). Dieſe 10 Originallithos in neuromantiſchem Stil ſind von mondäner Grazie aus einer Welt, wie etwa die der Laurencin, nur, daß anſtelle des formalen Raffinements der Franzöſin ſentimental ſehnſüchtige Erotik tritt.

Die Abenteuer des Herrn Tartarin aus Tarascon von Daudet erſcheinen in einer liebenswürdigen Ausgabe, von Klabund überſetzt und mit ganzſeitigen Lithographien und Vignetten von George Grosz geziert (Verlag Erich Reiß, Berlin 1921). Man ſieht Grosz bemüht, ſeinen radikalen Stift ins Gutmütig-Burleske zu ſänftigen. Es ergibt ſich immer noch eine kleine Differenz zwiſchen dem ſüdlich fülligen Temperament des Werkes und dem ſachlichen und bitteren Humor des Zeichners. An ſich aber bieten die Blätter von Grosz in ihrer zugleich lapidaren und minutiöſen Handſchrift ausgefeimte, geiſtgeformte Illuſtrationskunſt. S. Sch.

Neue Bücher

Moderne Kunſtliteratur

Paul Colin, James Ensor. Autorisierte Übertragung von Hans Jakob. Mit 74 Abbildungen. Gustav Kiepenheuer, Verlag. Potsdam 1921.

Les écrits de James Ensor. Avec 36 réproductions d'après les dessins originaux du peintre. Editions „Sélection“. Bruxelles.

Leopold Zahn, Paul Klee. Leben, Werk, Geist. Gustav Kiepenheuer Verlag. Potsdam 1920.

Paul Colin, uns Deutſchen wohlbekannt, Herausgeber der geiſtig ausgezeichnet geleiteten Brüſſeler Wochenſchrift „L'art libre“ hat über ſeinen Landsmann, den nunmehr 61 Jahre alten James Enſor, ein Bekenntnisbuch von ſympathiſchſter Haltung und nicht gewöhnlichem inneren Format geſchrieben und in einem deutſchen Verlag herausgebracht. Enſor iſt uns Deutſchen längſt kein Fremder mehr. Schon vor einem Jahrzehnt hat Herbert von Garvens in einer kleinen feinen Veröffentlichung das Bild dieſes Malers aus Oſtende zu prägen verſucht und damals gleichzeitig einige Hauptwerke und den größten Teil des graphiſchen Werkes von Enſor für ſeine Sammlung erworben. Trotzdem iſt Colins Buch zeitgemäß wie kaum ein anderes und ſicher für die richtige Einſtellung dieſer Kunſt gegenüber fortan grundlegend. Colin verſucht, den Maler und ſein Werk aus dem Menſchen Enſor und ſeinem Milieu zu erklären. Er gibt einleitend ein kurzes Kapitel belgiſcher Kunſtgeſchichte des 19. Jahrhunderts, erinnert an die 1884 erfolgte Gründung der Künſtlergruppe „XX“, der Enſor am längſten angehört hat, und an die „Libre Eſthétique“, deren Wirken nicht minder wichtig war. Er ſchildert uns den Charakter dieſes verſchloſſenen, nach innen gekehrten Flamen, deſſen Leben eine bürgerliche Kritik vergiftet hat, und er wehrt ſich gegen jene ein wenig oberflächlichen Parallelen, die Enſors Namen immer wieder mit dem alten Brueghel, ſogar mit Hogarth, ſeltener mit Callot und Goya in Beziehung gebracht haben. Mag man ſich — wie immer man will — zu dieſem Standpunkt ſtellen, unleugbar iſt trotzdem Enſor Sproß des gleichen Bodens, dem einmal der alte Bauernmaler auf der einen, Dichter wie De Coſter und der junge Crommelynck auf der andern Seite erwachſen ſind. Darin eben erweiſt ſich die zeugende Urkraft eines Stammes, daß gewiſſe ſoziologiſche Grundlagen, die der Boden eines Landes verſchließt, künſtleriſch — auch über die Jahrhunderte hinweg — immer wieder nach Manifeſtation verlangen

Die zum Teil grauſame Phantasmagorie in den Werken eines Enſor erſcheint uns Deutſchen wenigſtens als Symptom einer Raſſe, die in ſolcher geiſtigen Inkarnation — wie ſie gerade dieſer Künſtler preisgibt — nach Ausdruck ringt. Gerade an dieſem Punkt wächſt Enſors Schaffen ins Zeitloſe hinauf. Hier verſagt jedes ſchnell geprägte Schlagwort einer Mode. Hier bleibt Ewigkeit im Werk latent. Aus dem flämiſchen Boden mit ſeinem fetten Realismus allein iſt Enſor zu erklären. Dies dem Leſer begreifen zu machen, iſt eine der beſten Saiten dieſes ſo ſchönen und auch illuſtrativ vorzüglich komponierten Buches von Paul Colin.

Doppelt zeitgemäß wirkt in ſolchem Zuſammenhang jene Auswahl von Enſorſchen Schriften, die die „Sélection“ in einer prachtvollen Ausgabe kürzlich herausgebracht und der der Künſtler ſelbſt illuſtrativ das Gepräge ſeiner Perſönlichkeit gegeben hat. Hier haben wir den Kämpfer leibhaftig vor uns, der Gift und Galle über eine verſimpelte Kritik ſpritzt, hier den Künſtler in der Vollblütigkeit ſeines Temperaments, den herrlich in ſeine Überzeugung verbiſſenen Flamen und nicht zuletzt den großen Einſamen von Oſtende, der mehr als einmal das Fazit ſeines, ja unſerer aller Leben zieht und ſtill in ſeiner Klauſe der Meditation über letzte Dinge nachhängt. Vieles in dieſem Buch, ſoweit es an die künſtleriſchen Tagesereigniſſe anknüpft, wird nur dem belgiſchen Leſer verſtändlich ſein. Wo es ſich aber um die Kunſt und das Bekenntnis der Perſönlichkeit handelt, haben wir ein Werk vor uns, das nicht minder bedeutſam erſcheint als jenes Buch mit den Briefen des van Gogh. Eine deutſche Auswahl dieſer Schriften wäre jedenfalls ſehr zu wünſchen.

Der Weg von Enſor zu Klee, der in dieſem Zuſammenhang zu dem ausgezeichneten Buche von Leopold Zahn hinüberleitet, iſt gar nicht ſo weit, als es auf den erſten Blick ſcheinen mag. Denn abgeſehen von der Tatſache, daß Klee an den Anfängen ſeiner künſtleriſchen Laufbahn nachhaltigſten Eindruck von dem Werk des Flamen erhielt, das in ihm die auf Groteskes und Viſionäres gerichtete beſondere Weſensart befruchtete, kann man behaupten, daß Klee, der Schweizer, in ſeinem ſpäteren Werk viel von dem entmaterialiſiert hat, was in dem Oeuvre Enſors nach der gleichen Richtung hin noch materiell impreſſioniſtiſch gebunden erſcheint. In Klee aber iſt der uralte, den Orientalen ſeit Jahrtauſenden angeborene Trieb zum Spiel, zur Muſikalität des Sinnlichen in einer neuen Syntheſe von prachtvoller (oft auch exotiſcher) Formung zum Leben erwacht. Er hat das, was ähnlich früher bei den Fayencekünſtlern Perſiens, bei den Miniaturiſten Vorderaſiens, bei den Malern aus der Ming-Dynaſtie Ausdruck rein künſtleriſchen Erlebens war, die Reinheit der Sinne gegenüber allem Optiſchen und die Lauterkeit eines kindlichen Gemütes, das nur im Reiche ſeiner Träume zu Hauſe iſt. Wenn Zahn recht hat (und ſicher iſt es ſo), dann iſt Klees Wille, ſich im Sichtbaren zu offenbaren, zugleich Harmoniſierung kindlichen Spieltriebes mit der alle Scheinwirklichkeit überwindenden männlichen Erkenntnis nach der Weisheit aus letzten Dingen. Mag indes mit ſolchen Andeutungen das Problem „Paul Klee“ mehr geſtreift als erſchöpft ſein, ſo gibt immerhin die Tatſache zu denken, daß dieſem Künſtler allein drei Schriftſteller von Ruf im letzten Jahre Bücher gewidmet haben. Hauſenſtein ſieht Klee in ſeinem „Kairuan“ — wie eben er ihn ſehen kann, v. Wedderkop verſucht das Problem von anderer und — wie mir ſcheint — weſentlich ſpirituellerer Seite zu faſſen. Leopold Zahn dagegen gibt das Buch, das Leben, Werk und Geiſt des Künſtlers zu letzter Syntheſe zuſammenfügt. Wer dieſes mit erfriſchender Wärme und überzeugter Anteilnahme geſchriebene Buch des ausgezeichneten Schriftſtellers geleſen, dem iſt Klee ſo reſtlos als künſtleriſches Phänomen in letzter Ausdeutung veranſchaulicht, daß man immer nur über die Dummheit einer Wiſſenſchaft ſtaunen kann, die angeblich der Kunſt gewidmet ſein ſoll, in ihren vielſchreibenden Vertretern aber oftmals ein derartiges Unvermögen der künſtleriſchen Einfühlung preisgibt, daß man verzweifeln könnte, wüßte man nicht, wie gerade in derartigen Dokumentationen der tote Rationalismus einer längſt hinter uns liegenden Vergangenheit letzte magnetiſche Zukkungen verrät.

Biermann.

Pol de Mont, De Schilderkunst in Belgie van 1830—1921. Martinus Nijhoff, 's Gravenhage 1921.

Pol de Monts Buch iſt ein Gegenſtück zu dem Werke von Camille Lemonnier, das 1906 bei van Oeſt in Brüſſel herauskam, franzöſiſch geſchrieben war und den Titel trug „L'école belge de Peinture 1830—1915“. Pol de Monts Beſtreben geht dahin, jenen Begriff einer belgiſchen Malerſchule, den Lemonnier geprägt hatte, wieder auszumerzen und als Herkunftskriterium der Maler nicht ihr Staatsbürgerverhältnis ſondern ihre Raſſezugehörigkeit nach vorn zu rücken. In der Tat kann nur Unkenntnis der Dinge oder kunſtpolitiſche Verſchleierungstaktik dahin führen, an das Beſtehen einer „belgiſchen“ Malerſchule glauben und deren Beſonderheiten nachweiſen

zu wollen. Ihrem Temperamente nach neigen die Maler in Belgien entweder zur wallonischen oder zur flämischen, mit anderen Worten entweder zur romanischen oder zur germanischen Wesensanlage und dies, nicht der Zufall einer gemeinsam bewohnten Staatsbehausung ist das Entscheidende. Pol de Mont, der jahrzehntelang der Konservator des Antwerpener Museums gewesen ist und die Kunstverhältnisse in Belgien wie nur einer kennt, überschreibt darum absichtlich sein Buch „de Schilderkunst in Belgie", nicht „Belgische Schilderkunst" und legt obendrein in den Zeilen des Vorwortes dar, welche entscheidende Wichtigkeit er dem Rasseeinschlag zumesse. Diesen Rasseeinschlag bei den Malern aufzuhellen, die seit der belgischen Staatsgründung bis zum heutigen Tage tätig waren, ist der Zweck des Buches; dieser Zweck bestimmt seine Methode. Und so wird es denn für Pol de Mont im Laufe seiner Abhandlung zur Gewißheit, daß die Maler Belgiens zum überwiegenden Teile der flämischen Volkskultur angehören oder ihr entstammen, und daß ihre Hervorbringungen unmittelbare Fortwirkungen und Ergänzungen des altberühmten flämischen Malergenies bilden.

Es kann nicht behauptet werden, daß dieser Nachweis vollkommen überzeugt. Er hätte schlüssiger geführt werden können, wenn der Autor resolut auf eine Menge Überläuferfiguren verzichtet oder sie eben als das, was sie sind, eingeordnet hätte. Aber die Begierde, auf der einen Seite möglichst vollständig zu sein, auf der anderen Seite möglichst viele Persönlichkeiten für die flämische Erbbegabung in Anspruch zu nehmen, hat ihm ein Schnippchen geschlagen. Wo nichts zu retten ist, wäre ein mutiges Preisgeben mehr am Platze gewesen als dieses lobende Bemühen um Figuren wie Wappers oder Leys oder de Groux. Leys wird von Pol de Mont als Ausdrucksexponent des Flämischen meines Erachtens unendlich überschätzt. Für Laermans ist de Monts warmes Eintreten desto zutreffender. Am Schlusse wird James Ensor ein Sonderkapitel gewidmet. Hier dürfte P. de Mont wieder stärkstens beizupflichten sein; Ensor ist nur verständlich auf Grund seiner flämischen Blutsunterlagen. Andererseits weist ihm de Mont die führende Rolle unter den heutigen Malern Belgiens zu; auch mit dieser Ansicht dürfte er im Rechte sein. Ensor ist mehr als der einseitige Sonderling, als der er, auch in deutschen Publikationen der jüngsten Zeit, hingestellt wird.

Zur eigentlichen Moderne hat Pol de Mont kein Verhältnis. Der Impressionismus, technisch der Pointillismus, bildet für ihn die letzte Errungenschaft. So fehlt in seinem Buche die Behandlung der gar nicht mehr so jungen Malergruppen Gents und Antwerpens, fehlt eine Behandlung von Malern wie O. Permeke, G. de Smet, L. Spillaert, Jozef und Jean Cantré, Floris und Oskar Jespers. Gerade über diese neueste Entfaltung des durch und durch flämischen Malgenies wäre es interessant gewesen, etwas Näheres zu hören. Denn wissenschaftlich ist es wohl wichtig, eine möglichst lückenlose Übersicht über die Malerei in Belgien während des 19. Jahrhunderts zu besitzen; in dieser Hinsicht hat Pol de Mont die übernommene Aufgabe zweckdienlich gelöst und sein Werk bildet das würdige Ergänzungsstück zu der gleichfalls bei M. Nijhoff im Haag erschienenen „Geschichte der holländischen Malerei während des 19. Jahrhunderts" von Marius. Wie aber diese holländische „moderne" Kunstgeschichte ihrem Geiste nach nur bis in die achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts reicht und gegenüber den Tendenzen der letzten dreißig Jahre schlagend versagt, so muß auch hinsichtlich der Malereientwicklung in Belgien gehofft werden, daß baldigst eine Darstellung der heutigen Situation, eine Monographie über die nach James Ensor sich entfaltenden, neuesten Talente erscheinen möge!

F. M. Huebner.

Kunstbreviere[1]

In rascher Folge erschienen neue Bände der bekannten „Kunstbreviere", von denen der vorliegende fleißig und gründlich durchgearbeitet und mit zahlreichen, gut gewählten Abbildungen versehen ist. Probleme werden nur selten gestreift. Die Streitfrage über Tizians Alter, das doch wohl kaum die neunundneunzig erreichte, über die Mitarbeit bekannter und unbekannter, namentlich deutscher Schüler in vielen Spätwerken, wird gar nicht berührt, trefflich aber Giorgiones Eigenart und auch Gemeinschaft herausgestellt. Über alles Historische wird das Notwendige mitgeteilt und das kulturelle Milieu gut herausgearbeitet. Auch Venedigs ganz besondere Kunst im Gegensatz zur florentinischen ist trefflich charakterisiert und im Zusammenhang damit Tizians ureigenster Stil gut in seiner Entwicklung aufgezeigt. Nur hätte man noch mehr über Technik und Kolorit in den Jugendwerken und in denen der reifen und späten Zeit hören wollen, hätte vielleicht noch ein-

[1] 1. Tizian. Herausgegeben von Karl W. Jähnig. Mit 62 Abbildungen. — 2. Anton van Dyck. Mit 60 Abbildungen, Briefen, Rechnungen und dem Testament des Künstlers eingeleitet und ausgewählt von Hugo Kehrer. Beide bei Hugo Schmidt, Verlag, München.

dringlicher auf die hinreißende Farbigkeit dieſes Olympiers hingewieſen werden können. Da, wo die „Assunta“ und „Bacchus und Ariadne“ analyſiert werden, gewinnt die nicht immer ſehr flüſſige Darſtellung an Wärme und Schwung. Was über die Hände bei Tizian, über ſeine beſondere Menſchenſchilderung, über das „Pathetiſche“ des greiſen Tizian geſagt iſt, überzeugt am meiſten. Schade, daß ſo oft lange Sätze in häßlicher und im Text ſtets ſtörenden Klammern gebracht worden ſind.

Im Anhang wird alles Wichtige aus Vaſaris Lebensbeſchreibung mitgeteilt. Ohne erkennbaren Übergang werden dieſer noch Briefe Tizians nach Guhls bekannten Künſtlerbriefen angereiht. Wie immer iſt die Ausſtattung vortrefflich.

* * *

Auch dieſes Bändchen der Kunſtbreviere reiht ſich würdig ſeinen Vorgängern an. Ein knapper poſitiver Text mit den notwendigſten hiſtoriſchen Angaben, mit intereſſanten Quellenzitaten unterrichtet über Lebenslauf und Werk. Wie ſchwierig die Unterſcheidung, beſonders bei Jugendwerken, zwiſchen Arbeiten des ſo erſtaunlich frühreifen van Dyck und denen ſeines großen Lehrers Rubens iſt, iſt bekannt. Völlige Übereinſtimmung der zuſtändigen kritiſchen Forſcher wird wohl nie zu erzielen ſein. Van Dyck war eben niemals Schüler, ſondern ſofort feſt kongenialer Meiſter. Der Verfaſſer hält es wohl mit Recht für nicht gegeben, ſolche Streitfragen hier zu entſcheiden und nimmt nur vorſichtig Stellung. Leider iſt gerade ein hier ſehr wichtiger Satz nur ſchwer verſtändlich. Gut iſt die Charakteriſierung des gefeierten Porträtmalers, die Ausführung über van Dyck als Händemaler. Über das eigentlich Künſtleriſche, über das Formale, über das Gegenſätzliche zu Rubens hätte wohl mehr geſagt werden dürfen. Das Wichtigſte findet ſich im Anhang, nämlich der hier dankenswerterweiſe zum erſten Male mitgeteilte Wortlaut des Teſtaments. H. Naſſe.

Verſchiedenes

Kultusminiſterium und Kunſtgeſchäft

Durch die Preſſe geht die ſeltſame Nachricht, das preußiſche Kultusminiſterium für Kunſt, Wiſſenſchaft und Volksbildung habe ein neues Unternehmen begründet, um mit Hilfe einiger weniger, einſeitig bevorzugter Verleger einen deutſchen Kunſtverlag ins Leben zu rufen, der den Zweck verfolgt, nur hochwertige Werke in muſterhafter Ausſtattung herauszubringen. Als beteiligte Firmen werden genannt: Julius Bard, Deutſche Verlagsanſtalt, G. Grote, Julius Hoffmann, Inſel-Verlag, E. A. Seemann und die Vereinigung wiſſenſchaftlicher Verleger. Gleichzeitig ſoll in den Parterreräumen des Miniſteriums Unter den Linden eine Buch- und Kunſthandlung eröffnet werden, die wohl in erſter Linie dazu berufen ſein wird, die Produkte dieſes ebenſo neuen wie eigenartigen Verlages abzuſetzen.

So wünſchenswert es an ſich auch ſein mag, wenn ein preußiſches Kultusminiſterium ſich um gute Kunſtliteratur bemüht, ſo ſonderbar berührt doch die Tatſache als ſolche, daß auf Grund einer einſeitigen Truſtbildung einer geringen Anzahl deutſcher Verlagsfirmen amtlich eine gewiſſe Vorzugsſtellung vor vielen anderen, mindeſtens ebenſo wichtigen Verlegern eingeräumt wird und daß ſich ein Miniſterium als oberſte Hüterin moderner Kulturaufgaben dazu hergibt, einem geſchäftlichen Unternehmen zu präſidieren, über deſſen Notwendigkeit man immerhin geteilter Meinung ſein kann. Wenn dieſes hier gegebene Beiſpiel auch bei anderen Miniſterien Nachahmung finden ſollte, dann wird man mit Recht der unparteilichen Führung der höchſten Inſtanz einer Bundesregierung gegenüber einigen Zweifel hegen dürfen. Jedenfalls erſcheint es im Intereſſe des privaten Unternehmertums dringend erwünſcht, daß von ſeiten des Miniſteriums ſobald als möglich in aller Deutlichkeit Erklärungen gegeben werden, die über die Notwendigkeit und die Abſichten dieſer neuen Verlags- und Kunſthandlung lückenloſen Aufſchluß gewähren.

Wir halten es für unſere Pflicht, dieſe Aufklärung zu fordern, trotzdem wir wiſſen, daß man uns ſicherlich Konkurrenzneid vorwerfen wird. n.

Geſellſchaft der Freunde Ferdinand Hodlers

In Genf hat ſich eine Vereinigung von Kunſtfreunden zuſammengefunden, die unter dem oben erwähnten Namen das Andenken des Menſchen und Künſtlers Hodler ehren und ſein Werk zum Vorteil der Kunſt im allgemeinen und der ſchweizeriſchen Kunſt im beſonderen ſowohl in dem Geburtslande des Künſtlers wie auch im übrigen Europa immer weiteren Kreiſen nahe bringen will. Die Geſellſchaft hofft, daß ſich ihr alle diejenigen, denen der Name Hodler mehr iſt als kunſtgeſchichtlicher Begriff, anſchließen werden. Für das Komitee zeichnen: James Vibert, Cuno Amiet, W. Russ-Young, Dr. Johannes Widmer. Als Jahresbeitrag ſind mindeſtens zwei Franken vorgeſehen.

Amsterdam

Als Gegenstück zu der in Rom bestehenden Kunstschule in der Villa Medici hat die französische Regierung die Einrichtung eines ähnlichen Institutes in Amsterdam beschlossen, die der Festigung der holländisch-französischen Kulturbeziehungen dienen soll. Das neue Heim wird den Namen „Maison Rembrandt" tragen und soll französischen Künstlern auf Grund besonderer Stipendien die Möglichkeit zum längeren Aufenthalt und zum Studium der holländischen Kunst gewähren.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Die Versteigerung der Bodeschen Bibliothek

Am 29. November und folgende Tage findet im Kunstauktionshaus Rudolph Lepke in Berlin die Versteigerung der Bibliothek Wilhelm v. Bodes statt, die auch ein Zeichen für die allgemeine Bedrängnis ist, in die die Zeitverhältnisse den modernen Gelehrten gebracht haben. Bode erklärt nämlich selbst, daß er dem Zwang des Wohnungsamtes gemäß mehrere Zimmer seines Hauses hat abtreten müssen und daß sich nur durch einen sehr kostspieligen Umbau seines Hauses eine Trennung von Bibliothek und Arbeitszimmer hätte vermeiden lassen. Er wird sich — so schwer es ihm fällt — fortan nur auf eine Handbibliothek beschränken müssen, soweit sie in seinem Arbeitszimmer Platz finden kann. Wörtlich erklärt Bode zur Begründung seines Standpunktes:

„Besonders schwer wird es mir, mich von einer Anzahl mir verehrter Werke zu trennen und die zahlreichen wertvollen Separatdrucke von Kollegen und Bekannten mit zur Versteigerung zu geben. Aber bei meinem hohen Alter und da ich im Museumsdienst, namentlich seit mehr als einem Jahrzehnt durch den Kampf um die Ausführung der Museumsbauten verbraucht bin, so werden diese Arbeiten in der Hand jüngerer Kollegen bessere Dienste tun als bei mir, der ich zwar das Bedürfnis nach wissenschaftlicher Betätigung gottlob noch in vollkommenem Maße fühle, aber bei meiner Unbeweglichkeit doch nur zu sehr auf das Durch- und Um-

ZET FARBE

Eine Ölfarbe ohne jedes Gerinnsel.
Selbst im hauchartigen Auftrag noch körperhaft.
Klar in den Übermalungen und Lasuren.
Organische Einheit von Farbe und Malgrund.
Sonderdrucksachen auf Wunsch kostenfrei.

GÜNTHER WAGNER
HANNOVER UND WIEN

arbeiten älterer Werke von mir beschränkt bin. Wer weiß, wie bald auch der Rest meiner Bibliothek, der mir jetzt noch bleibt, denselben Weg gehen wird."

Köln

Das Kunstauktionshaus Math. Lempertz eröffnet sein diesjähriges Herbstgeschäft am 25. und 26. Oktober mit der Versteigerung einer Gemäldesammlung älterer und neuzeitlicher Meister aus dem Nachlaß Frau Baurat Boureffi, Köln und anderem Besitz. Von alten Meistern interessieren: Eine Goldtonlandschaft von Jan Both, das Bildnis einer Kölner Patrizierin um 1600, dem Kreise des Geldorp Gortzius zugehörig, ein dem Nicolas Maes zugeschriebenes Bildnis eines jungen Edelmannes, Werke von Aelbert Cuyp, A. Meyeringh, Nic. Berchem. Jan Asselyn, A. Canale, H. Mommers, David Teniers d. J. Von neuzeitlichen Meistern sind besonders zu nennen: E. v. Gebhardt, Peter Janßen (dieser mit neun Bildern), Joh. Moselagen, E. Nikutowski, Max Scholz, Wilh. Schreuer, A. v. Schwetter, Charles Webb, F. v. Wille, Anton Ebert, Chr. E. Boettcher u. a.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Der Verkauf der Rembrandts aus der Sammlung Yussupoff

Der bekannte amerikanische Sammler Joseph Widener in Philadelphia erwarb kürzlich von dem Prinzen Yussupoff, der in London lebt und als einer der Mörder Rasputins gilt, die beiden berühmten Rembrandt-Bilder aus der ehemals in Petersburg befindlichen Sammlung um den Gesamtpreis von 24000 Pfund oder etwa zwölf Millionen Francs. Es handelt sich um die beiden Porträts von Rembrandts Sohn Titus und dessen Gattin, der Magdalena van Loo, die der Meister um 1668, d. h. kurz vor seinem Tode gemalt hat.

Berlin

Von zwei neuen Kunstsalons wäre zu berichten, die beweisen, wie stark der Zug zur neuen Kunst ist. Der Kunstsalon von Dr. Fritz Goldschmidt und Dr. Viktor Wallerstein, der bisher nur die alte Kunst gepflegt hat, veranstaltet in der oberen Etage regelmäßige Ausstellungen moderner Künstler, an deren Spitze Oskar Kokoschka mit Aquarellen, Zeichnungen und graphischen Blättern aus den 15 letzten Schaffensjahren steht. Außerdem findet man hier Künstler wie Pechstein, Feininger, Bela Czobel, Gustav Wolff und Lajos Tihanyi vertreten, wodurch die Richtung der neuen Abteilung gekennzeichnet wird.

Nicht weit davon hat Alfred Flechtheim aus Düsseldorf eine Filiale eröffnet, die die jüngere deutsche und französische Kunst zu pflegen beabsichtigt. Die erste Ausstellung bringt bereits viel Interessantes, besonders von drüben, so daß wir hier etwas von der Entwicklung der jüngsten Franzosen erfahren. Sechs sehr feine Derains, sechs Werke von Marie Laurencin, einige vorzügliche Gemälde von Maurice de Vlaminck sind wohl die sehenswertesten Stücke. Das neueste Werk von Picasso, ein sitzender Pierrot, zeigt uns den Künstler wieder in neuem Lichte. Von dem bei uns noch zu wenig bekannten Rudolf Levy werden vier Bilder gezeigt und schließlich seien noch von geläufigeren Namen Georges Braque, Chagall, Genin, Gleize, Großmann, Hermann Haller, Paul Klee, Nauen, Pascin und Purrman genannt, lauter Künstler, die den Lesern unserer Zeitschrift durch ausführlichere Artikel bekannt sind. Wir wünschen den beiden neuen Unternehmungen zu ihrer Pionierarbeit Glück und werden ihre Bemühungen stets mit Interesse verfolgen.

K. S.

KUNSTAUKTION XVIII
24. bis 26. Oktober 1921
Kupferstiche - Radierungen - Holzschnitte - Handzeichnungen
des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, darunter große Kollektionen von
Dürer, Rembrandt, (100 Nrn.), Kleinmeister, Ostade, Demarteau (100 Nrn.) u. a.
Katalog mit 1960 Nummern und 30 Tafeln Abbildungen durch
HOLLSTEIN & PUPPEL :: BERLIN W15
Tel. Steinplatz Nr. 1105 KUNSTANTIQUARIAT Meinekestraße Nr. 19

Neue Kataloge

Die Kunsthandlung **P. H. Beyer & Sohn**, Leipzig, gibt ihren Katalog Nr. 27 über moderne Graphik heraus, der eine große Anzahl wertvoller Blätter der namhaftesten Künstler verzeichnet. Neben besonders reichhaltigen Werken von Corinth, Greiner, Klinger, Kollwitz, Liebermann, Meid, Slevogt und Thoma sind von Ausländern Brangwyn, Cameron, Haden, Larsson, Legros, Munch, Rops, Whistler und Zorn gut vertreten, so daß der Katalog für alle Sammler von Interesse ist.

Versteigerungsamt **Dorotheum**, Wien. 321. Kunstauktion. Gesamteinrichtung Schloß Kleßheim, Nachlaß Erzherzog Ludwig Viktor. VIII. Teil. Dritte Auktion. Die Fayencesammlung Erzherzog Ludwig Viktor von Dr. E. W. Braun mit 17 Abbildungstafeln und sechs Markentafeln.

Oskar Gerschels Buchhandlung u. Antiquariat G. m. b. H., Stuttgart, Eugenstr. 3. Alte Drucke, Inkunabeln und Miniaturen.

Karl W. Hiersemann, Buchhändler und Antiquar, Leipzig, Königstr. 29. Katalog 497. Nordamerika / Vereinigte Staaten / Canada / Polarländer.

Lipsius & Tischer, Antiquariat, Kiel, Falckstraße 9. Kieler Bücherfreund Nr. 54.

Wolf Mueller, Buchhändler und Antiquar, Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 142. Katalog Nr. 3. Wertvolle Bücher. I. Kunst / Archäologie / Architektur / Ornamentik / Keramik / Kostüme / Kunstgewerbe usw. II. Americana / Neu Hellencia / Rossica / Naturwissenschaften / Deutsche Literatur / Literature française / English Literature / Orientalia.

Oskar Rauthe, Buch- und Kunstantiquariat, Berlin-Friedenau, Handjerystr. 72. Lagerkatalog Nr. 93a. (Mit 2386 Nummern.)

Heinrich Rosenberg, Antiquariat, Berlin W. 15, Lietzenburger Str. 33. Antiquariatskatalog Nr. III. Oktober 1921. Seltene und schöne Bücher / Erstausgaben / Gerhart Hauptmann / Kinderbücher.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Kaulbachstr. 35, I / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE: Dr. Leo Balet, Blaricum, Nordholland / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Avenida Leandro Alem 424 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 21	3. Novbr.	Heft 21	27. Oktbr.
„ 22	17. Novbr.	„ 22	10. Novbr.
„ 23	1. Dezbr.	„ 23	24. Novbr.

Diesem Hefte liegt ein Prospekt des Verlags MUELLER & CO., Potsdam, bei, den wir besonderer Beachtung empfehlen.

Neue Kunst
Hans Goltz
München
Briennerstraße 8

Oktober/November
HERBST 1921
Davringhausen - Grosz - Kaus
Klee - Mense - Schrimpf - Seewald
*
Hans Crämer
Politische Totentanz-Radierungen

ARARAT
Heft 10
Informations-Heft mit vielen Abbildungen der letzten Werke nebenstehender Künstler.
Preis M. 8.50

Oſtaſien / Die Ausſtellung der Keſtner-Geſellſchaft in Hannover

Mit 9 Abbildungen *Von KARL WITH*

I.

Aus der Bedeutung aſiatiſcher Kunſt für unſere Zeit ergibt ſich ohne weiteres auch die Bedeutung ſolcher Ausſtellung. Die Anteilnahme, die nunmehr auch breite Maſſen durchdringt, beweiſt, wie ein im Stadium des Suchens und der Aufrichtung lebendes Volk, in Aſien Werte eigener Sehnſucht als Wegweiſer und Erfüllungen erkannt hat und aufnimmt. Und wenn dabei mancher ſich abgeſtoßen fühlt angeſichts ſoviel dünkelhaften Halbintereſſes, das da mitläuft und ſich oft breit macht, ſo tut man dennoch Unrecht, ſich hinter ſein kleines ungaſtliches Kenner- und Papſttum zurückzuziehen und verkennt, wieviel Bereitſchaft und Erlebnisfreudigkeit dem allen zugrunde liegen kann. Wohl muß man dafür ſorgen, daß nicht Unberufene die Stille, die nötig iſt, durch Betriebſamkeit übertönen; muß aber auch ſehr behutſam alle Möglichkeiten offen halten. Laſſen wir doch dieſe fernen Lebenswerte Aſiens mannigfaltig auf uns eindringen! Sicherlich wird viel dabei zugrunde gehen können, denn unſere Zeit iſt gefräßig und morbid. Aber braucht nicht jeder Lebensprozeß Opfer und Niederlagen? Ebenſo wie er Kräfte braucht und verbraucht, eigene ſo gut wie fremde. Und wer die Kräfte an ſich zieht, beweiſt nur ſeine Lebensfähigkeit und ſeinen geſunden Lebenswillen. Der wird auch fremde Werte nicht nehmen, um ſich zu ſättigen, nur um zu beſitzen, ſich zu betäuben oder aufzupulvern, ſondern um dem eigenen Ich einen würdigen und ſtarken Widerſtand und Erlebnispol zu geben, um der Erneuerung und der Begegnung willen. Und ſolche Ausſtellung ſei das Ereignis zu ſolcher Begegnung.

Freilich — wenn man ſo will — iſt es nur ein buntes Beieinander von Dingen, vielfach bedingt und locker; herausgeriſſen aus ihren urſprünglichen Zuſammenhängen und aus ihrer Atmoſphäre. Aber das Maß des Objektes iſt gar nicht immer maßgebend viel wichtiger iſt das eigene Maß der Empfindung und der Phantaſie; zumal all dieſe Dinge nicht Ziel, ſondern Weg und Hinweis ſind. Man muß in ſich ſelbſt die Atmoſphäre erzeugen, die das Kleine und Vielfältige wieder zuſammenſchließt, und von ſich ſelbſt aus die großen Zuſammenhänge und den großen Sinn, der aus allem ſpricht, finden; ernſthaft und rechtſchaffen, doch auch voller Spiel und ohne große Wichtigkeit. Dann ſind wir ſelbſt der Raum, in dem die Fülle von Erlebniswerten Aſiens ruht und lebendig iſt.

Da iſt der Sinn des Brahma, der unſere Einſamkeit in umfaſſende Größe und Wärme hineinzieht; und da iſt der Sinn des Tao, der das Geſetz unſerer Menſchlichkeit dem Geſetz des Univerſum gleichſtellt; und da iſt der Sinn des Nirvana, der die Lebensfülle und die abſolute Leere zur Einheit der Spannung bringt. Oder Çiva in ſeiner elementaren Potenz ewigen Lebenswechſels von Zerſtörung und Auferſtehung; oder Kwannon die alles Menſchliche hinausreißt in die Kurve ſchöpferiſcher Güte.

Da iſt der Weg ſtiller Beſchauung und Verſunkenheit oder werktätiger Hingabe, von Verzückung und Offenbarung, oder der Weg des Gleichmuts durch alle Klugheit und Skepſis hindurch zur Demut der Weisheit und Andacht. Immer wieder iſt es dies, ſich ſelber dem Reichtum des Lebens anzugleichen, Durchgang zu ſein aller Kräfte von Himmel und Erde und immer aus dem Sinn des All heraus zu leben.

All das lebt in den großen Dingen wie in den kleinen: in einem Hymnus aus den Upaniſhad und in einem indiſchen Tempel; in einem Buddha aus Cambodja oder einer Kwannongeſtalt aus China; das bezeugt ein Spruch vom Laotſe oder eine Sungland-

China. Kuan Yin, Bronze, Ming.

ſchaft; ein kleines Jadeſtück oder eine japaniſche Keramik. Und gerade ſo die klare Menſchordnung des Konfuzius oder die erdhafte Kindlichkeit malaiiſcher Völker oder die reiche Kultur japaniſcher Lebenshaltung.

Und ſo ſpürt man auch in der Ausſtellung den großen Geiſt aus all den kleinen Dingen. Und irgendwie wird einem gerade hier der Grundton oſtaſiatiſcher Kunſt merkwürdig klar. Vielleicht weil man in dieſen Räumen ſonſt gewohnt iſt, moderne Kunſt zu ſehen. (Man verſtehe mich nicht falſch dabei: ich fühle mich aufs tiefſte verknüpft mit der Kunſt unſerer Zeit, die in all ihrer Bewegtheit ſo ſchön iſt, und ſuche zur aſiatiſchen nicht eine billige und falſche Kuliſſe.) Aber wie ſeltſam farbig und lautlos iſt diesmal die Stimmung, wie gelöſt und feſtlich. Das kommt, weil die oſtaſiatiſche Kunſt nicht Leid und Angſt zur Vorausſetzung hat; weil ſie nicht ein Notventil iſt, nicht

Madura. Parvati, Kupfer.

aus Überhitzung und Überbürdung gezeugt iſt; ſo keine Belaſtung und Gehemmtheit zur Vorausſetzung hat und daher ganz unhyſteriſch iſt und ohne das motoriſche Element reiner Ausdrucksbewegung. Wie dieſe Kunſt ſo überperſönlich iſt und meiſterlich diſtanziert; jede Einzelheit ſo reich in ihrem Doppelmaß freudiger Sinnlichkeit und geheimer Sinnhaftigkeit. Wie alles dies das Widerſpiel iſt eines Lebens voller Ordnung, Lebendigkeit und Gleichmut.

Es iſt wohl kein Volk zu einer ſo reichen und klaren Lebenserfüllung gekommen, wie das Chinas; zu ſolchem Ausgleich, Ausmaß und zu dieſer Gleichzeitigkeit von erdhaft-kollektiviſtiſcher Gebundenheit und perſönlichem Reichtum im Geiſtigen und Seeliſchen. Das Gefühl für alles Diesſeitige und das Wiſſen um das Jenſeitige bilden zwei korreſpondierende Summen. Auch für den chineſiſchen Menſchen bedeutete das

Japan. Kopf eines Prieſters, Holz.
Städtiſches Muſeum, Bremen.

einen weiten Weg, dieſe Steigerung der menſchlichen Potenz ohne Bruch mit ſeiner Umwelt. Auch er iſt durch die tiefſte Skepſis, durch alle Gefahren des Intellektes hindurchgegangen, um aber dann einzugehen in alle die Schwingungen magiſcher Influenz. „Mein Leib iſt eins mit dem Gefühl, das Gefühl iſt eins mit der Kraft, die Kraft iſt eins mit dem Geiſt, der Geiſt iſt eins mit dem Jenſeits.“ (Liä Dſi.)

Und haben nicht auch wir erkannt, daß all unſer Elend daher kommt, weil wir uns vom Univerſum losgeriſſen haben? Weil wir nicht im ſelben Maße wie unſer Geiſt in die Himmel ſtieg, unſer Leib ſich in die Erde ſenkte? So ſteht nun unſerer Zerriſſenheit die Harmonie Oſtaſiens gegenüber. Wir erkennen, wie der chineſiſche Menſch uns unſere eigene Zukunft vorgelebt hat, ſoweit wir wirklich ringen um eine neue Univerſalität. Wir können viel von unſerer perſönlichen Eigenwilligkeit aufgeben, um dafür in unſerem Lebensgefühl freier und umfaſſender zu werden. Und dann iſt „Macht“ keine Zwangſetzung mehr, ſondern eine harmoniſche Erfüllung.

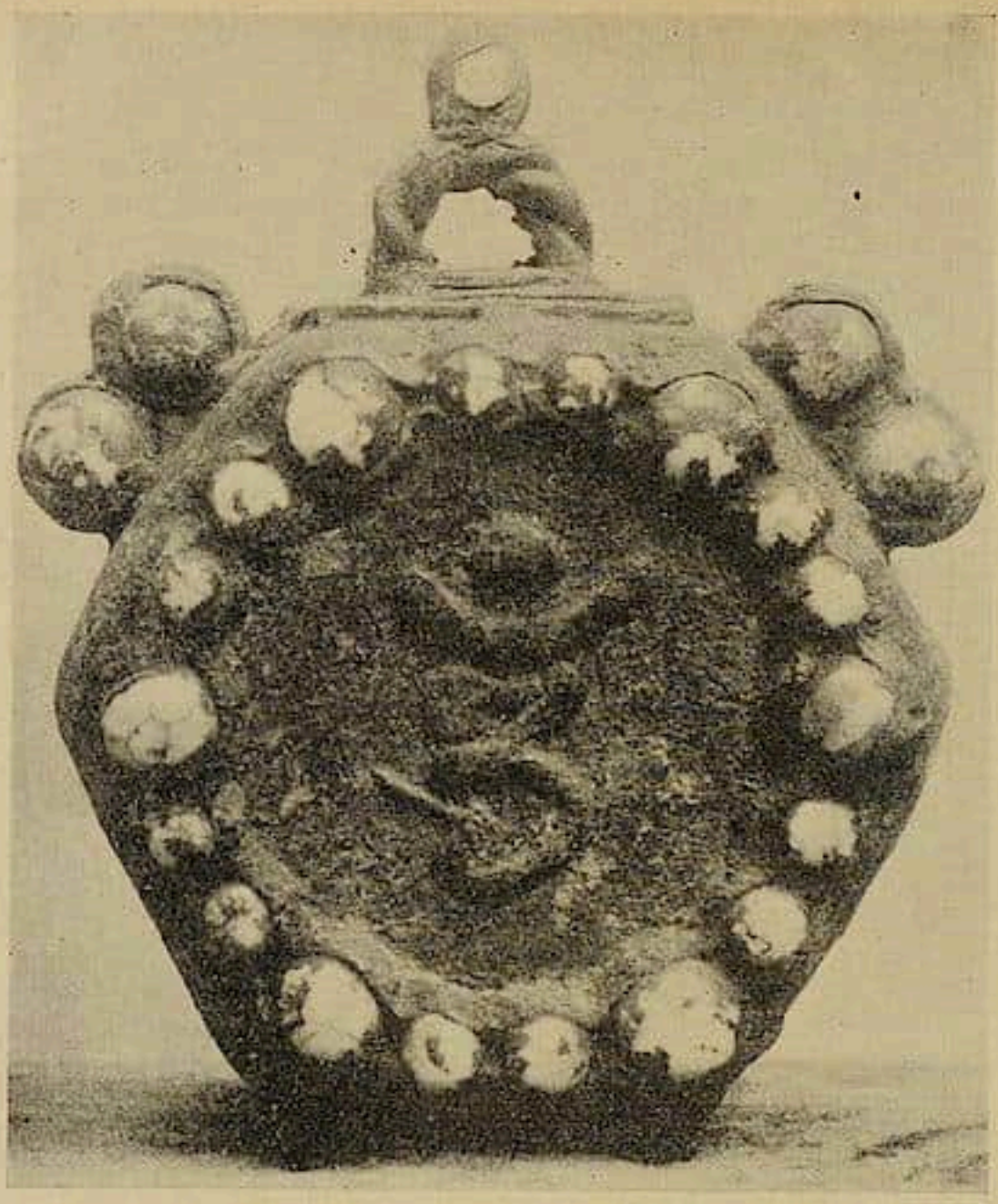
Kurzum, eine Oſtaſienausſtellung iſt nicht mehr lediglich eine äſthetiſche oder künſt-

Japan. Shotoku Daiſhi, Holz.
Folkwang-Muſeum, Hagen.

leriſche Angelegenheit, ſondern eine ſolche menſchlicher Auseinanderſetzung. Wir tragen unſere Schwere hinein in dieſe Welt voll ſoviel Leichtigkeit und Wärme; leicht, weil ihr Leben im Gleichmut ſtand, warm, weil Himmel, Erde und Menſch als die drei Univerſalmächte galten — und wer eine ſolche Ausſtellung nicht auch leichter verläßt, ſoll ſie jedenfalls nachdenklicher verlaſſen.

* * *

Zur Ausſtellung ſelbſt iſt zu ſagen, daß natürlich nicht ein Maßſtab wie etwa bei der großen Ausſtellung der Akademie der Künſte in Berlin im Jahre 1912 anzulegen iſt. Dort ſtanden ganz andere Beſtände (Berliner Muſeen) zur Verfügung, d. h. das Format war ein ganz anderes. Dafür iſt hier das Geſamtbild leichter und unge-

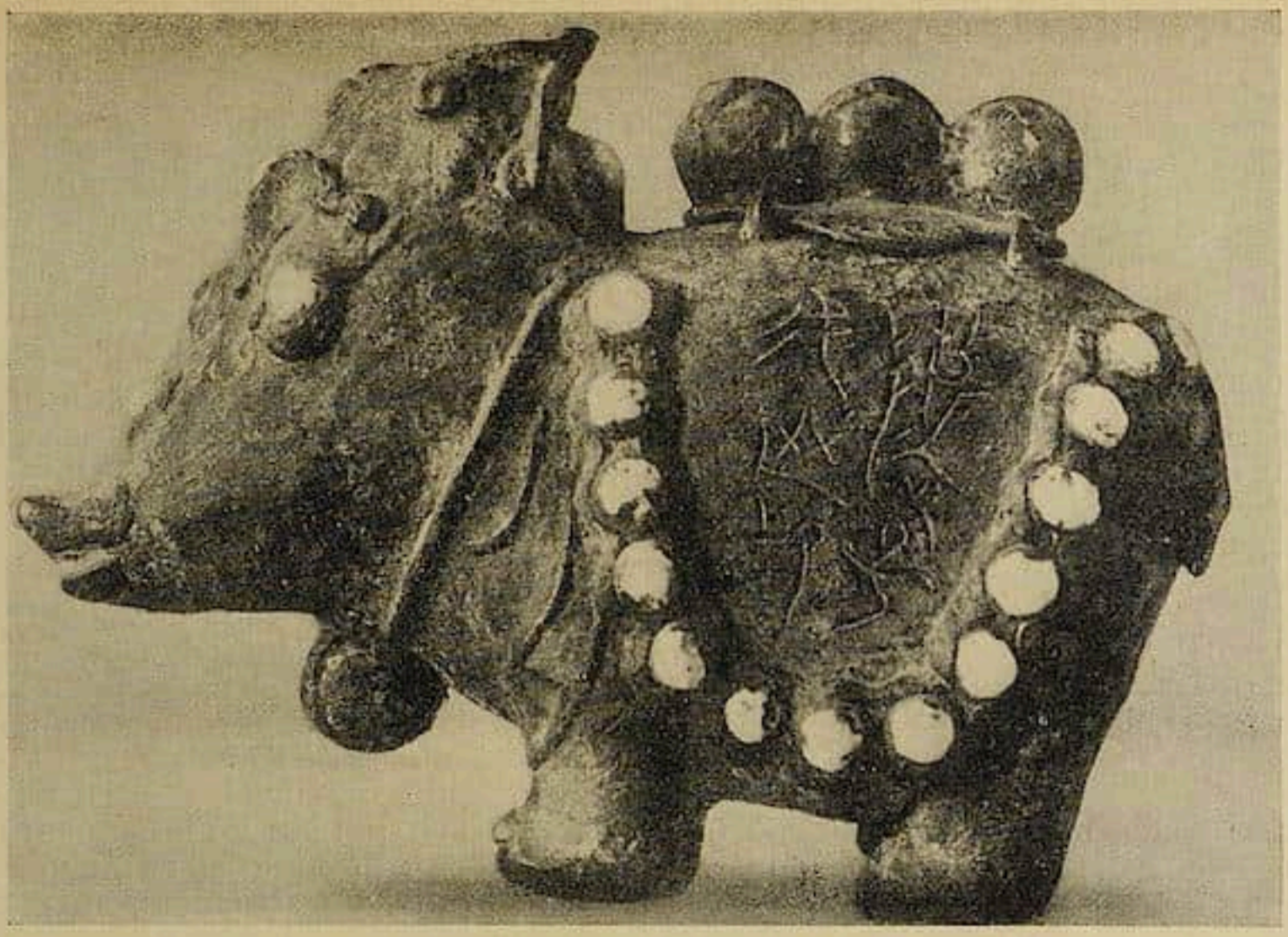


Süddchina (?). Bronzegefäß mit Halbedelſteinen;
gefunden Brunei-Borneo.

hemmter, im guten Sinne ſpieleriſcher. Beſſer dagegen iſt die Ausſtellung als die in Frankfurt im letzten Jahre, wenn man von den Stücken aus dem Liebighauſe abſieht, weil hier irgendwie mehr Liebe und Mühe zu ſpüren iſt, während es dort doch eine reine Anhäufung war. Trotzdem wäre ich froh, wenn wir auch ſolche Ausſtellungen jedes Jahr irgendwo anträfen.

Einer ſtrengen Kritik iſt zu erwidern, daß der Hauptwert auf der Funktion liegt; daß eine ſolche Tat beſſer iſt als das Nichtstun. In dieſem Sinne gelten auch die allgemeinen Vorbemerkungen. Dann, daß nur auf dieſem Wege der in vielen Händen verſtreute Beſitz allmählich ans Licht gezogen und geſichtet werden kann. Entdeckungen wird man dabei immer machen können. Weiter, daß gerade in Oſtaſien — unbeſchadet der äußerſt hohen Qualitätswertung im einzelnen — auch das kleine Objekt Zeugnis iſt für den geſamten Geiſt, und ein erſtaunlich hohes Niveau der Leiſtung hält. So ergänzen dann ſolche Ausſtellungen die zahlreichen Abbildungspublikationen der letzten Zeit, in denen die — auch in Aſien ſeltenen — Meiſterwerke zur Anſchauung gebracht ſind.

Nimmt man das Ganze der Ausſtellung, ſo bietet ſie ein buntes Bild, darin einige ſehr hochwertige Stücke und manche neue Entdeckung und Überraſchung. Beſchickt iſt ſie von einigen Muſeen, vom Kunſthandel und von privater Seite, wobei erſtaunlich iſt, wieviel aus Hannover ſelbſt ſtammt. Man ſpürt den Kampf ehrlicher und ernſthafter



Südchina (?). Räuchergefäß, Bronze mit Halbedelſteinen; gefunden Brunei-Borneo.

Südchina (?). Räuchergefäß, Bronze mit Halbedelſteinen; gefunden Brunei-Borneo.

Sichtung gegen eine allzu willige Ausſtellerluſt. So wären die Nomasken, einige Textilien ſowie die Vitrine mit Netzukes und Schwertſtichblättern beſſer fortgeblieben. Die Malerei iſt, abgeſehen von einigen Bildern, nur mäßig vertreten; auch Lack, Teekeramik und Cloiſonnée ſind nicht ſehr eindrucksvoll. Nur eine frühe Satſumaſchale fällt auf. Sehr reich dagegen iſt das Porzellan (u. a. iſt eine Türkiskanne hervorzuheben) und die Sammlung von Stücken aus Jade, Speckſtein, Bergkriſtall, Amethyſt u. a., wie man ſie in dieſer Reichhaltigkeit vor allem in Deutſchland nicht leicht findet. Wundervoll im Ton und Material; voller geheimnisvoller Schönheiten, wie ſie das geſchickt ausgewertete Geſtein birgt; Edelſteine, deren Schönheit und Abſonderlichkeit nicht weniger ſinnvoll vom Tao ſprechen wie eine große Landſchaft. Gerade in dieſen kleinen Dingen offenbart ſich das divinatoriſche Naturgefühl der Chineſen, wie ſie ſich in das Urobjekt einfühlen — ſeine Reize ſteigern oder ans Licht ziehen und im Mikrokosmos das große Geſetz wiederfinden.

Außerdem fallen unter den Holzſchnitten Blätter ausgeſuchter Qualität in guten Drucken auf. Jetzt, wo man zu dieſen Blättern eine neue Diſtanz gewonnen hat, nachdem Überſchätzung ſie zu ſehr exponiert hatte, dann eine wegwerfende Reaktion ſie allzu ſehr mißhandelte — erfreut man ſich wieder gern am Reiz der Linien, an der bunten Anmut der Kompoſition und der geſtiſchen Ausdruckskraft. Nur mit den wohl recht berühmten „Geſpenſter-Blättern“ — ich glaube der Bremer Kunſthalle — kann ich mich nicht befreunden; doch war es amüſant, nach dieſen Blättern die Kubin-Ausſtellung bei Garvens zu ſehen.

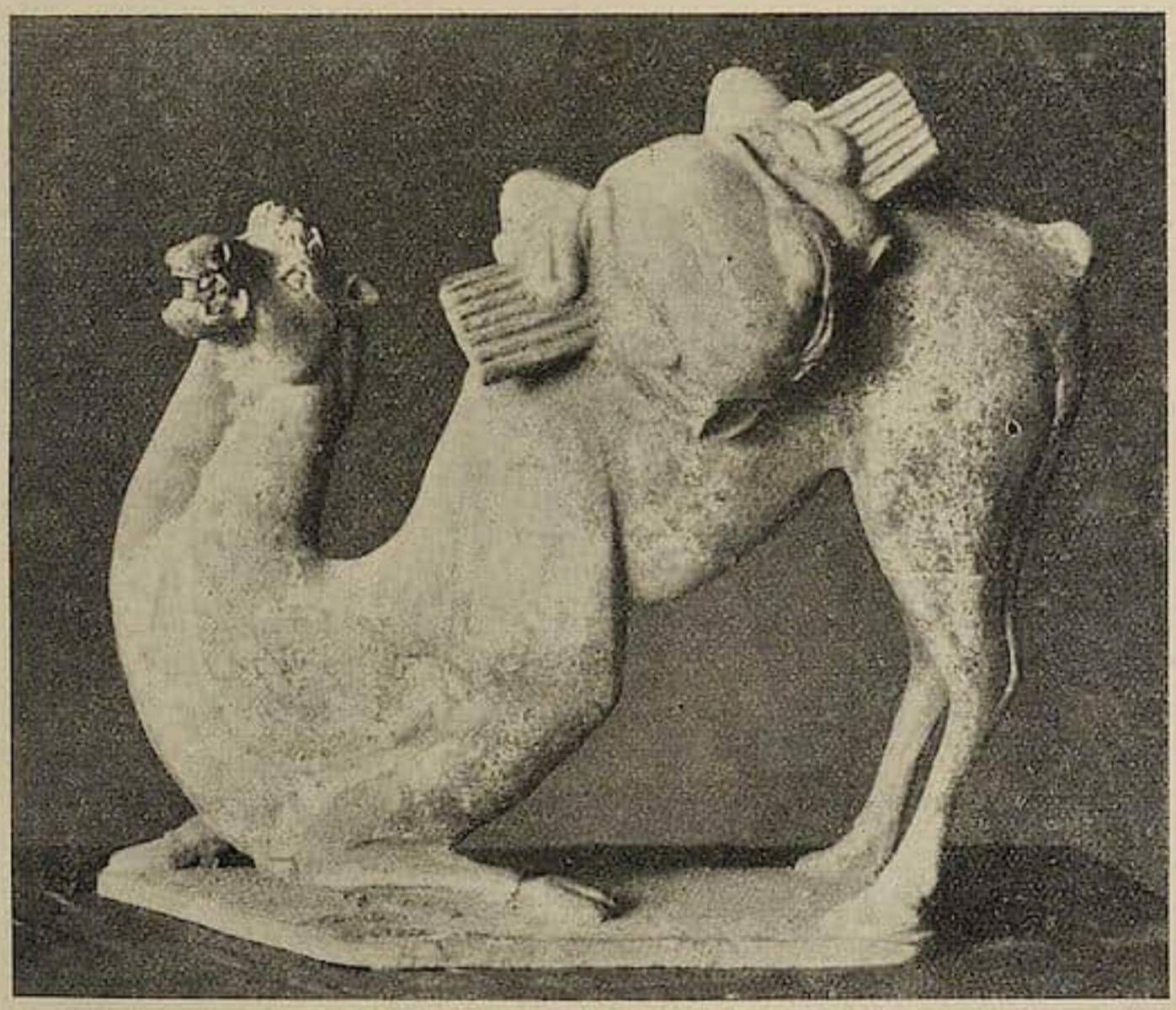
Bleibt noch die Plaſtik. China, Japan, Siam, Birma, Tibet, Java und Vorderindien ſind vertreten; einige ſchöne große Stücke und eine reiche Sammlung von Kleinplaſtiken. Wundervoll iſt der große ſeltene Siam-Torſo aus Bremen, in ſeiner wirklich edlen und kühlen Hoheit, in ſeiner Strenge und ſeinem herben Raffinement. Außerdem ſind noch zwei kleine ſiameſiſche Köpfe und ein ins Nirvana eingehender Buddha da, ſämtlich frühere Arbeiten, d. h. etwa vor dem 16.—17. Jahrhundert, während man ſonſt meiſt ſpätere Stücke ſieht, die oft etwas hart und gleichförmig oder allzu ſpieleriſch-dekorativ ſind. Dieſen früheren Arbeiten aber iſt eine ſeltſame Schwere eigen; irgendwie etwas Transluzides, eine verſteinerte Hellſichtigkeit; Leid und Skepſis in einer inneren Größe verſchloſſen. Ganz anders die vorderindiſche Figur der Parvati, die übrigens als Arbeit etwas ſtumpf und trocken iſt. Das typiſche Ideal weiblicher Schönheit jenes Landes, erwachſen aus einer tropiſch-ſchweren und zugleich tänzeriſchen Erotik; von einer wuchernden Üppigkeit und ſtraffen Luſt.

China iſt vornehmlich mit Arbeiten bäuerlicher Provenienz vertreten, die bunt, aufgelöſt, manchmal barock, dann wieder faſt unzugänglich derb eine unmittelbare Wärme und Empfindungsfriſche ausſtrahlen. Eine erdhafte Kindlichkeit und eine ſo ganz handfeſte und unbekümmerte Gläubigkeit liegt ihnen zugrunde. Darunter iſt eine kleine Kuan-Yin mit dem Kinde, das geradezu nach Mutterſchoß, Stall und Feierabend riecht; dann ein Buddha, mit dem tollen Geſicht eines Piraten, der dreimal um die Erde gefahren iſt, hundert Jahre lang auf dem Meeresboden geſchlafen — und nun ruhig daſitzt, unbeſiegt, liſtig und abenteuerlich überlegen. Sehr ſtill und zart iſt dann die ſitzende Kuanyin, wohl aus der Mingzeit; die Reduktion der Oberfläche erſcheint ſchon wie eine Rückwirkung vom Porzellan her; eine gewiſſe Glätte und Ebenheit, die durch die ſchmale hochgeſtreckte Haltung verfeinert und vom Geſtus zierlich aufgelöſt wird. Eine mildtätige, ſehr freundliche und liebenswürdige Dame, die ein wenig himmliſche Audienz erteilt. Zu erwähnen ſind dann die Alabaſterfiguren, die wohl viel Kopfzerbrechen verurſacht haben, ohne daß es ſich gerade darum lohnt. Es ſind meiner An-

ſicht nach für die katholiſche Miſſion in China und unter Anlehnung an chineſiſche Heiligengeſtalten gearbeitete Figuren, etwa aus dem 18. Jahrhundert. Eine Überraſchung aber ſind die drei Bronzeſtücke mit den inkruſtierten Halbedelſteinen, auf die ich ſpäter noch zurückkommen werde.

Von Japan ſieht man einige ſpätere typiſche Großplaſtiken des Amida, einen ſcharf pointierten Prieſterkopf und die Holzfigur des Prinzen Shotoku. Welch friedfertige Lautloſigkeit liegt in dieſem Dahinſchreiten, ſo abgelöſt und unbekümmert, andächtig und voller Demut. Die Arbeit ſchlicht, beinahe ſcheu aus dem leicht geſchwungenen Stamm herausgeholt; voll pflanzlicher Geſchmeidigkeit. Ich habe dieſes Stück früher für älter gehalten, bringe es aber jetzt mit der ſpäteren ſhintoiſtiſchen Plaſtik und den Friedhofsfiguren in Zuſammenhang. Auch vom beſchaulich ſtillen Geiſt des Zen lebt hier viel oder von der zarten inneren Glut und Traurigkeit eines Jizo.

Ein weiterer Aufſatz wird die Kleinplaſtik behandeln, ſo daß dieſe Überſicht über die Ausſtellung nur lückenhaft iſt. Ich möchte wünſchen, daß die ehrliche Arbeit, die hier geleiſtet iſt und für die wir Prof. Biermann, Dr. Küppers und Baron v. Puttkammer zu danken haben, nicht das Opfer provinzieller Abgeſchiedenheit wird.



China. Kniendes Kamel, Tonfigur, Tang.

Weſtafrikaniſche Gebrauchskunſt

Mit 8 Abbildungen

Von ECKART v. SYDOW

Man ſollte ſich den zu allgemeinen Ausdruck „Negerkunſt“ abgewöhnen. In der Völkerkunde iſt ſchon lange das große Gebiet Afrikas in mehrere Rieſenbezirke aufgeteilt worden, unter denen das ſog. Weſtafrika am intereſſanteſten iſt durch die verhältnismäßige Einheitlichkeit ſeiner Kultur und Ziviliſation. Das was wir ſo in der Vorſtellung haben, wenn wir von „Negerkunſt“ reden: Masken, verzierte Stühle, Gefäße uſw., — all das kennzeichnet die weſtafrikaniſche Sphäre. Das Unangenehme dieſes Ausdrucks iſt nur, daß er geographiſch nicht ganz richtig iſt. Denn „Weſtafrika“ umfaßt nicht etwa den weſtlichen Küſtenſtrich Afrikas, ſondern vor allem einen großen Teil Innerafrikas: das Kongogebiet, und greift dann nach Norden zu um die Küſte von Oberguinea herum über Kamerun und Nigerien bis Liberia hin. Es ſind alſo hauptſächlich die Stromgebiete des Niger und des Kongo und zwiſchen ihnen das Kameruner Gebiet gemeint[1]. Oſt- und Südafrika iſt ſo gut wie kunſtlos. Und der nördliche Teil des Erdteils gehört aſiatiſchen Kultureinflüſſen an.

„Gebrauchskunſt“ .... Vielleicht kann man überhaupt dieſen Terminus verwerfen. Denn allerdings iſt die ganze Negerkunſt irgendwie mit dem Zweckhaften, dem Ge-

[1] Vgl. hierzu Leo Frobenius, „Der Urſprung der Afrikaniſchen Kulturen“ (1898, Berlin) und B. Ankermann, „Kulturkreiſe und Kulturſchichten in Afrika“ (Zeitſchr. f. Ethnologie, 37. Bd., 1905).

Abb. 1. Schwarzes Tongefäß. Kamerun (Grasland).
Berliner Völkerkunde-Muſeum.

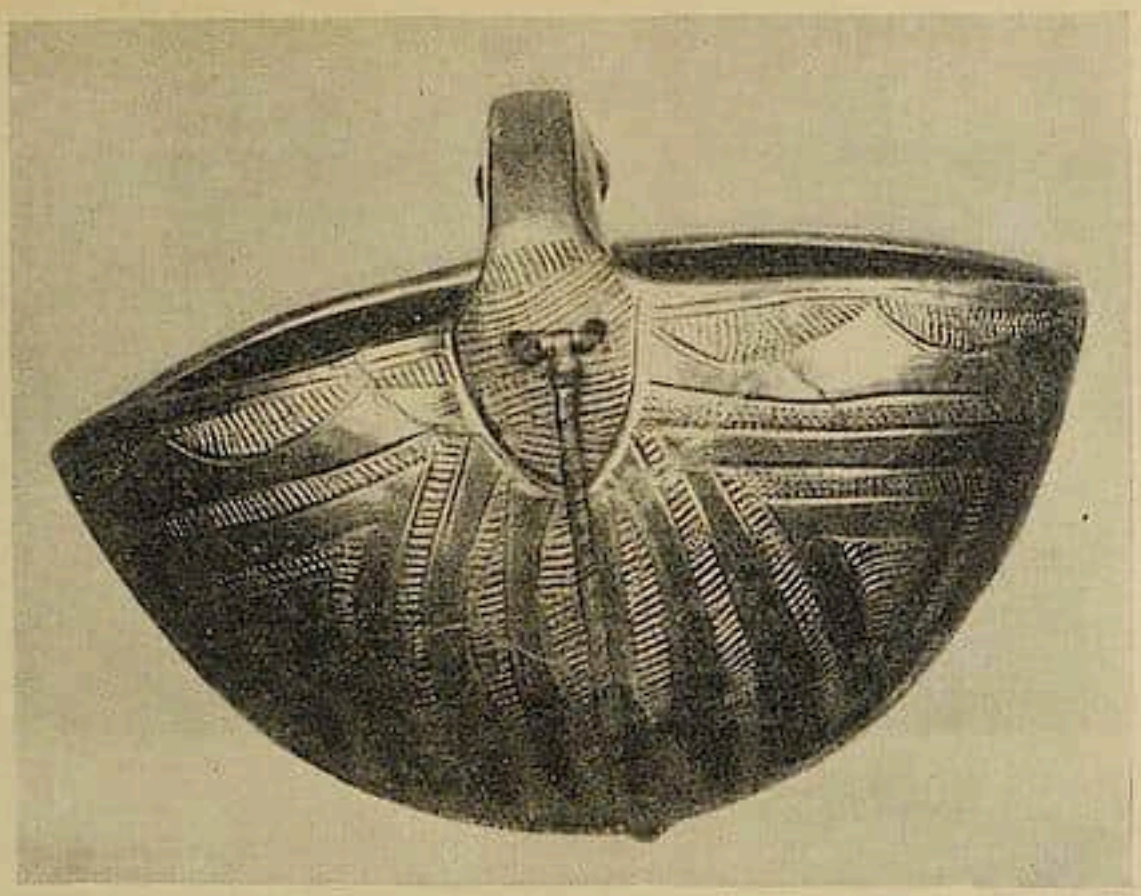


Abb. 2. Tonkorb aus Kamerun (Baja).
Berliner Völkerkunde-Museum.

brauchswillen verbunden, — wie alle primitive Kunstäußerung. Das Atelier und die Samtjacke existiert bei den „Wilden" ja noch nicht, sondern die gesammelte Kraft des Lebens wirkt sich noch ungebrochen in den Kunstdingen aus: nicht luxuriöse Hinweise auf menschlich-subjektive Befähigungen vereinzelter Funktionen stehen vor uns, sondern Gebilde, die getragen und durchflossen sind von der vielfältigen Kraft auch der anderen menschlichen Triebe. So geht mit dem Ästhetischen das Ethische und Religiöse Hand in Hand.

Und so wird auch das rein Praktische, Zweckmäßige nicht vom Ästhetischen als von einem übermächtigen Instinkte beherrscht. Die kunsthafte Gestaltung des Nutzgegenstandes ist durchweg der betonende Ausdruck seiner Gebrauchsfähigkeit. Nur selten beginnt die „Kunstgewerblichkeit" im verhaßten europäischen Sinne sich anzudeuten und das Notwendige mit spielerischem Schmuckwerk zu überwuchern; aber auch dann zeigt sich oft, daß das Überflüssige nicht bloß ästhetisches Spiel, sondern Träger mystischer Bedeutsamkeiten ist,

Es ist ja überhaupt merkwürdig, daß die freie Phantasie der Neger sich nur in Masken, Ahnenbildern, Fetischen auslebt: hier schauen wir allerdings Werke von manchmal erschreckender Kraft. Sobald es sich aber darum handelt, Wirklichkeiten zu formen oder zu verzieren, fällt die ganze, faszinierende Energie der Vorstellung geisterhafter Wesen plötzlich dahin. Mit straffster Gespanntheit erarbeitet sich ein festes, kraftvoll in sich ruhendes Werk. Das gilt von der Porträtplastik der bedeutenden Herrscher der Bakuba, die aus früheren Jahrhunderten erhalten ist, ebenso wie von der uns zeitgenössischen Gebrauchskunst. Das Wirkliche ist der feste, gar nicht wankende Boden, aus dem jedwedes Werk, das nutzbar sein soll, erwächst. Dies Wirkliche ist eine einzige große, in sich geschlossene Einheit für das ursprüngliche Lebensgefühl. Und das „Kunstgewerbliche" kann ja erst wuchern und ersticken, sobald die Einheit sich zersplittert, sich auseinanderlegt in verschiedene Richtungen und Einzelfunktionen, die nun ihrerseits sich isolieren, zueinander in Beziehung treten, aber auch sich widersprechen und beeinträchtigen können. Bewunderungswürdig klar sind so die Kameruner Tongefäße

Abb. 3.
Holzbecher, dunkelbraun. Zentralkongo.
Berliner Völkerkunde-Museum.

Abb. 4.
Bakuba-Becher, Holz braun. Zentralkongo.
Leipziger Museum für Völkerkunde.

gestaltet: die Einschnürung des Flaschenhalses wird z. B. durch kleine Runde betont (Abb. 1), ihr bauchiger Hauptteil wird vom Halse und vom Fuß deutlichst geschieden, ihre Wölbung wird durch die Strichführung der Ornamente klar herausgebracht (Abb. 2), der Schwerpunkt wird möglichst tief nach unten verlegt. Ein ganz urtümlich starker Instinkt für das Richtige erzielt und erreicht hier Wirkungen, die unser „Kunstgewerbe" mit Hilfe denkerischer Überlegung wieder mühsam in ihren Voraussetzungen und Beihilfen rekonstruiert.

Die Ornamente unterstützen diesen Charakter der Ursprünglichkeit durch die gleiche Primitivität. Gerade die von Lehmann[1] sog. „Urornamente" bilden den eigentlichen Fundus der afrikanischen Schmucktechnik: Punkte, Striche und Strichlagen (schräg zueinander gestellt, durch Halbkreise zusammengeschlossen usw.), Vierecke, Dreiecke, konzentrische Kreise, Flechtbänder, — margueritenartige Gebilde, dann einfache menschliche und tierische Gestalten. Pflanzliche Elemente fehlen fast ganz. Und der kompositionelle Gebrauch dieser einfachen Elemente ist ebenso wenig kompliziert wie diese selbst. Jedes Einzelne ist eigentlich für sich hingesetzt: stark und wirksam, nicht zu übersehen, klar und hart, — aber nur ganz selten hat man Veranlassung, vom „großen Zuge" zu reden. Die bäuerliche Nüchternheit Westafrikas hat keinerlei Neigung zu der beunruhigenden Phantastik ozeanischer Genialität. Sie setzt lieber das Einzelne zum Ein-

[1] Joh. Lehmann, „Ornamente der Natur- und Halbkulturvölker" (1920, Frankfurt a. M.).

Abb. 5.
Holzſchemel, dunkelbraun. Oſtkongo.
Leipziger Muſeum für Völkerkunde.

Abb. 6.
Schale von zwei Welſen getragen. Nigerien.
Leipziger Muſeum für Völkerkunde.

zelnen und ordnet ſich der Struktur der gegebenen Dinglichkeit ſo unter, daß aus dem Charakter der Zweckmäßigkeit ſelbſt die Einheitlichkeit entſpringt. Und auch dort, wo ein ſtraffer, ſubjektiviſtiſcher Zug den Schmuck durchwaltet, wie im Kongogebiet, auch dort begnügt ſich der Afrikaner mit den einfachſten Mitteln, etwa dem Flechtbande, um das ſtrömende Leben der Linien und Rillen zu einer Einheit zu verſchmelzen, die einfach und klar, doch unleugbar ſtark wirkt. Dies gilt vom abſtrakten wie vom konkreten Ornament: die Figur der Schlange und der Eidechſe wird mit der gleichen nüchternen Trockenheit zum flächenhaften Schmuckwerk umgeformt, mit der auch die Linien und Punkte behandelt ſind.

In den Grenzen ſolcher urtümlichen Klarheit entfaltet ſich nun doch ein großer Reichtum der Formungen. Das Vertrauen Erweckende jedweder Nüchternheit und Klarheit ſtellt ſofort den Kontakt mit dem Betrachter her. Mit dem Betrachter? Nein, eben daß ſogleich die Gebrauchsfähigkeit deutlich iſt und zur Benutzung anreizt, dies verbindet uns mit ſolchem Ding ſo feſt, — nicht aber der rein äſthetiſche Reiz! — Und wie ſorgſam iſt jedes Ding geformt worden. Die ganze Welt der Tagtäglichkeit iſt vom künſtleriſchen Inſtinkte durchdrungen: Stühle und Tabakspfeifen, Becher und Gefäße, Matten und Betten, Waffen und Muſikinſtrumente, Armbänder und Haarnadeln ...!

Der ſeeliſche Unterſchied der verſchiedenen Gebiete, den die Unterſuchung der figürlichen Plaſtik[1] feſtſtellen kann, liegt auch in der Gebrauchskunſt klar zutage. In ſellſam

[1] Vgl. meine Ausführungen über „Afrikaniſche Holzbildwerke“ („Kunſtchronik“, 1921, Nr. 33).

Abb. 7.
Pfeifenkopf mit Spinnenornamentik. Kamerun (Grasland).
Leipziger Muſeum für Völkerkunde.

unwirklicher Haltung erheben ſich die Geſichtsbecher (Abb. 4) aus dem zentralen Kongogebiet, — eine faſt fröſtelnde Erloſchenheit vereint ſich mit hoher Haltung. Es iſt merkwürdig, wie ſehr die Form und die Ornamentik auch der abſtrakter geformten Dinge den gleichen Eindruck weckt. Nicht ganz ſo hoheitsvoll, aber von noch tieferer Melancholie überſchattet, geben ſich die ſonderbar weichen Arbeiten, die aus dem Oſten des Kongogebietes (Abb. 5) zu uns kamen!

Faſt das Gegenteil kennzeichnet die Werke aus dem Gebiet des unteren Niger. Die kraftvolle Herrſchernatur der Kunſt Benins ſcheint ihre etwas ſchwächere, aber immerhin noch ſtraffe und energiſche Fortſetzung bei den Joruben gefunden zu haben: was für eine Wucht ſteckt in den beiden Welſen (Abb. 6), welche die Schale für Palmkerne tragen, die für religiöſe Gebräuche beſtimmt ſind! Das Abſtrakte iſt hier ganz vom Naturhaften aufgeſogen worden, — freilich einem Naturhaften, das auch ſeinerſeits durch und durch Ornament iſt.

Zwiſchen den Gebieten des Kongo und des Niger bildet Kamerun eine ſchmale Brücke. Doch lebt gerade hier ein außerordentlich fruchtbarer Trieb zur Schmückung ſich aus. Vor allem im Grasland, das nicht unmittelbar an der Küſte, ſondern weiter im Hinterland gelegen iſt. Eine Fülle verſchiedenſter Gebrauchsdinge: Gefäße aus Ton und aus Holz, Sitze und Behälter und Figuren mit Muſcheln und Glasperlen überdeckt, Flechtarbeiten, Pfeifenköpfe aus Ton und Meſſing, Armbänder, beſchnitzte Trinkhörner uſw., — das alles überſpinnt ſich und durchtränkt ſich mit Schmuckwerk. Zu-

meiſt iſts animaliſcher Art, aber auch die abſtrakten Linien haben eine konſtante Neigung, ins Tieriſche überzugehen. Gerade wie in der figuralen Plaſtik haben auch hier die Dinge einen ſtarken Trieb zum Plaſtiſchen: lebensvoll geſchwellt heben ſich die Spinnen vom eigentlichen Boden des Pfeifenkopfes (Abb. 7) hoch. Aber man ſieht hier auch die Begrenztheit der afrikaniſchen Erfindungsgabe: daß ein Geſicht ganz unten angebracht iſt, wo die Pfeife auf dem Boden ruht, iſt doch nur ein Notbehelf. Und ein ganz außergewöhnlich genialer Trick iſt die Umbildung der verdoppelten Elefantenzähne zur Stütze (Abb. 8). Immerhin: hier wie dort äußert ſich der gleiche plaſtiſch-dynamiſche Trieb! Deſſen Rundheit hat nichts von der Überfeinerung der Kongoneger, kaum etwas von der ſtraffen Energie der Joruben an ſich: die gleiche gutmütige Lebensfreudigkeit ſchwillt in den Gliedern dieſer Gebrauchsdinge, wie in den Geſichtern der rieſigen, pauspäckigen Menſchen- und Tiermasken desſelben Gebietes. Es iſt eigenartig und nicht recht erklärlich, daß ein Abglanz der hohen Kunſt der Masken gerade auf die Pfeifenköpfe fällt, — ſtärker auf dieſe fällt, wie auf irgendein anderes Ding täglichen Gebrauchs. Hier haben wir im Grasland die merkwürdigſten Formen als Tabakbehälter: Elefanten, Menſchen, Spinnen, Eidechſen und zwar vielfach in jener unruhigen Phantaſtik, die als ein Zeichen der exotiſchen Kunſt gilt, in Wirklichkeit nur ihre Masken und Fetiſche und Ahnenbilder durchdringt.

Es bedarf zum Schluß kaum der Erwähnung, daß dieſe ganze, ſo durch und durch anſtändige Gebrauchskunſt immer mehr von dem europäiſchen Kunſtgewerbe zurückgedrängt wird. Vielleicht gelingt es noch da und dort, den Eingeborenen wieder Selbſtvertrauen einzuflößen und die Kontinuität ihrer Kultur aufrecht zu erhalten. Aber im ganzen ſcheint es, als hätten wir es mit erlöſchenden Funktionen zu tun, — in Afrika, wie übrigens ja auch in Europa.

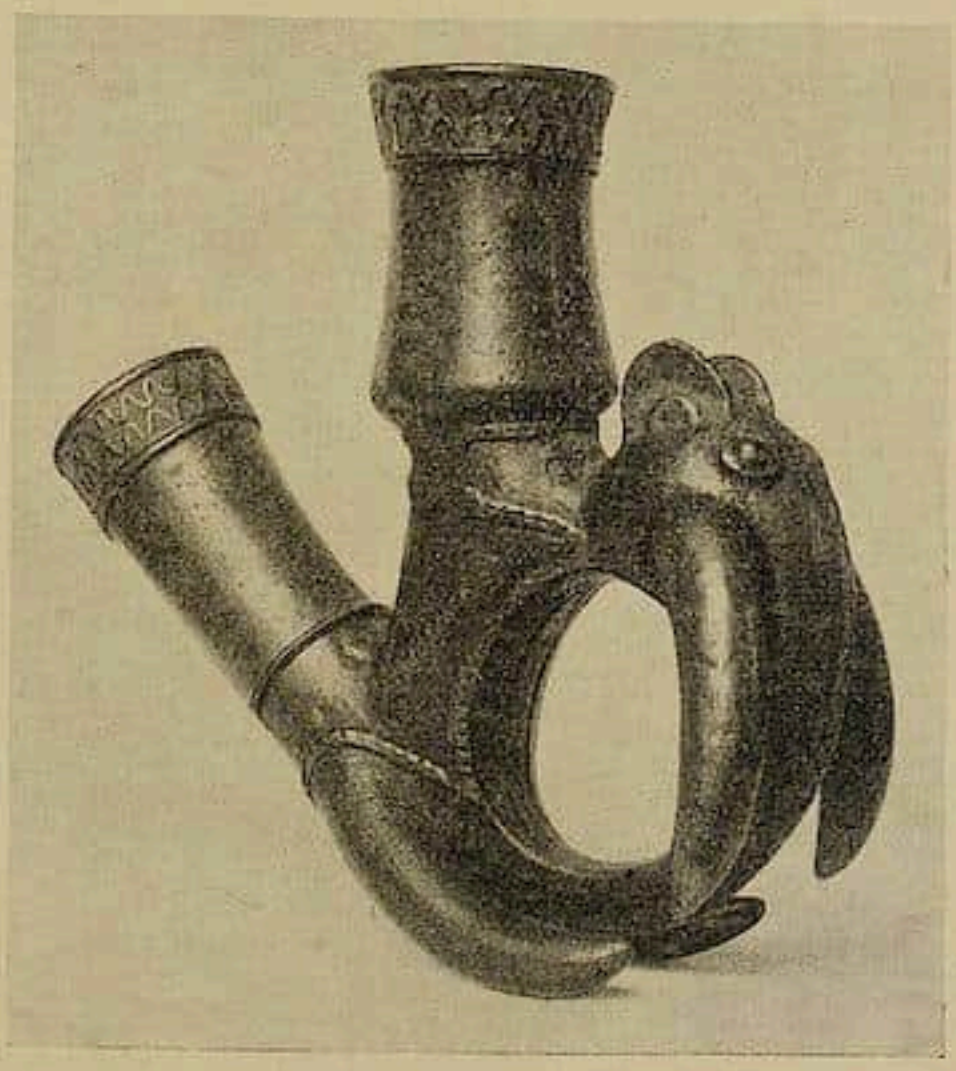


Abb. 8. Pfeifenkopf, Meſſingguß. Kamerun (Grasland).
Leipziger Muſeum für Völkerkunde.

Altholländiſche Meiſter des 17. Jahrhunderts

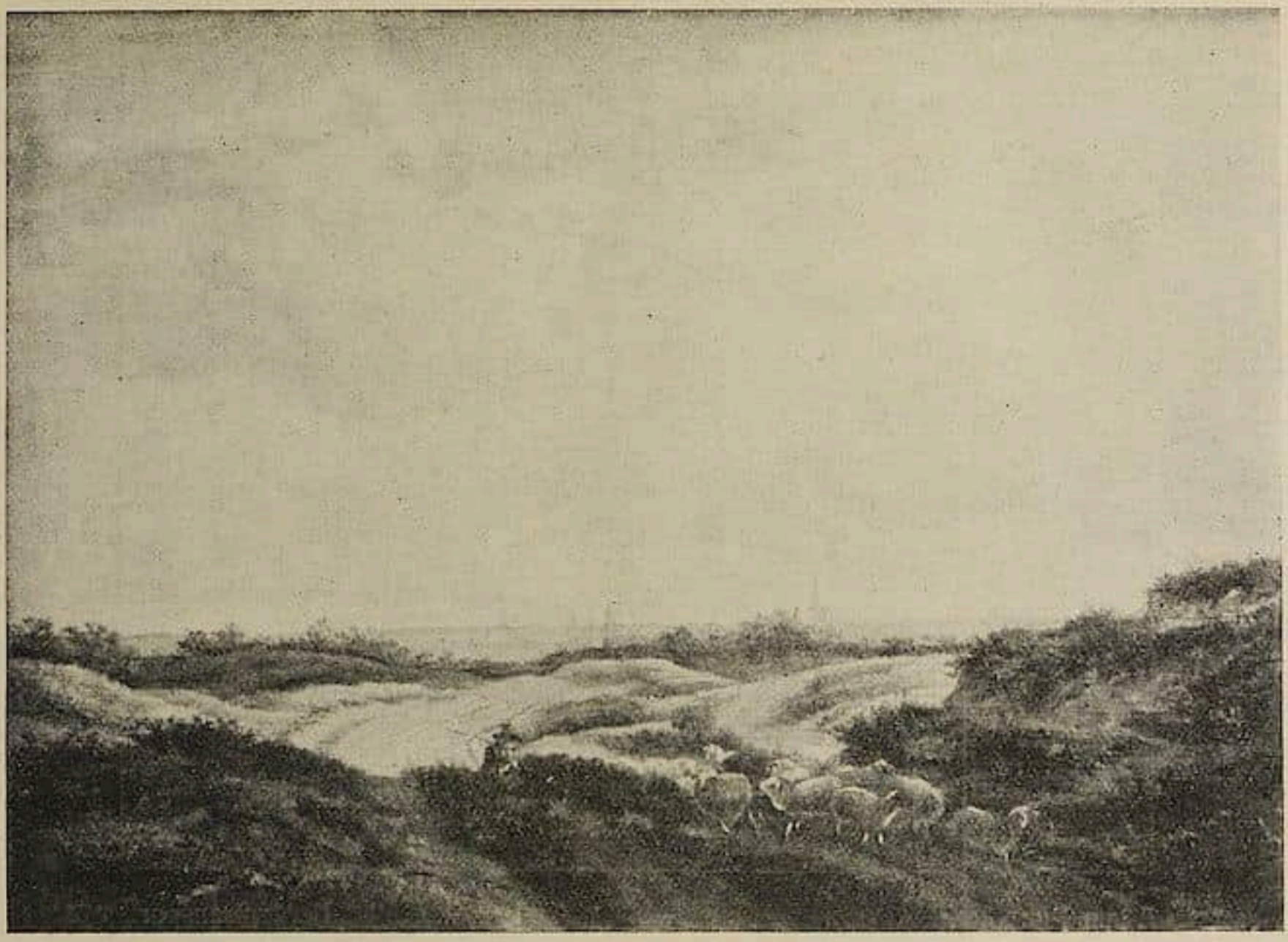
(Zur Ausſtellung in der Kunſthandlung Arnold in Dresden)

Mit 11 Abbildungen *Von K. W. JÄHNIG*

Es gibt wohl wenige Städte, deren Bewohner ihr Muſeum ſo viel beſuchen, ſo gut kennen und lieben wie die Dresdner ihre Galerie, namentlich die alte Abteilung. Merkwürdigerweiſe aber trifft man in dieſer Stadt, in der überdies etliche unſerer hervorragendſten Privatſammlungen neuer Malerei entſtanden ſind, keinen nennenswerten Privatbeſitz an älterer Kunſt. Da ſomit dem Dresdner Kunſthandel ein unmittelbarer Anreiz fehlt, ſo hat er bisher ſeine Aufmerkſamkeit dieſem Gebiete nicht gewidmet. Nur gelegentlich taucht hier einmal ein älteres Werk auf, aber meiſt nicht im Gemälde-, ſondern im Antiquitätenhandel. Es iſt ein um ſo anerkennenswerteres Wagnis, wenn jetzt die Kunſthandlung Arnold, die bislang vor allem die Kunſt der Blütezeit deutſcher Malerei ſeit 1870, ferner den Impreſſionismus und die neue Malerei gepflegt hat, zum erſten Male eine große Zahl alter Werke zeigt.

Die Bilder gehören mit ganz wenigen Ausnahmen der holländiſchen Malerei des 17. Jahrhunderts an, einer Kunſt, der beſonders ſeit der zweiten Hälfte des vergangenen

Jan van Goyen. Landſchaft.



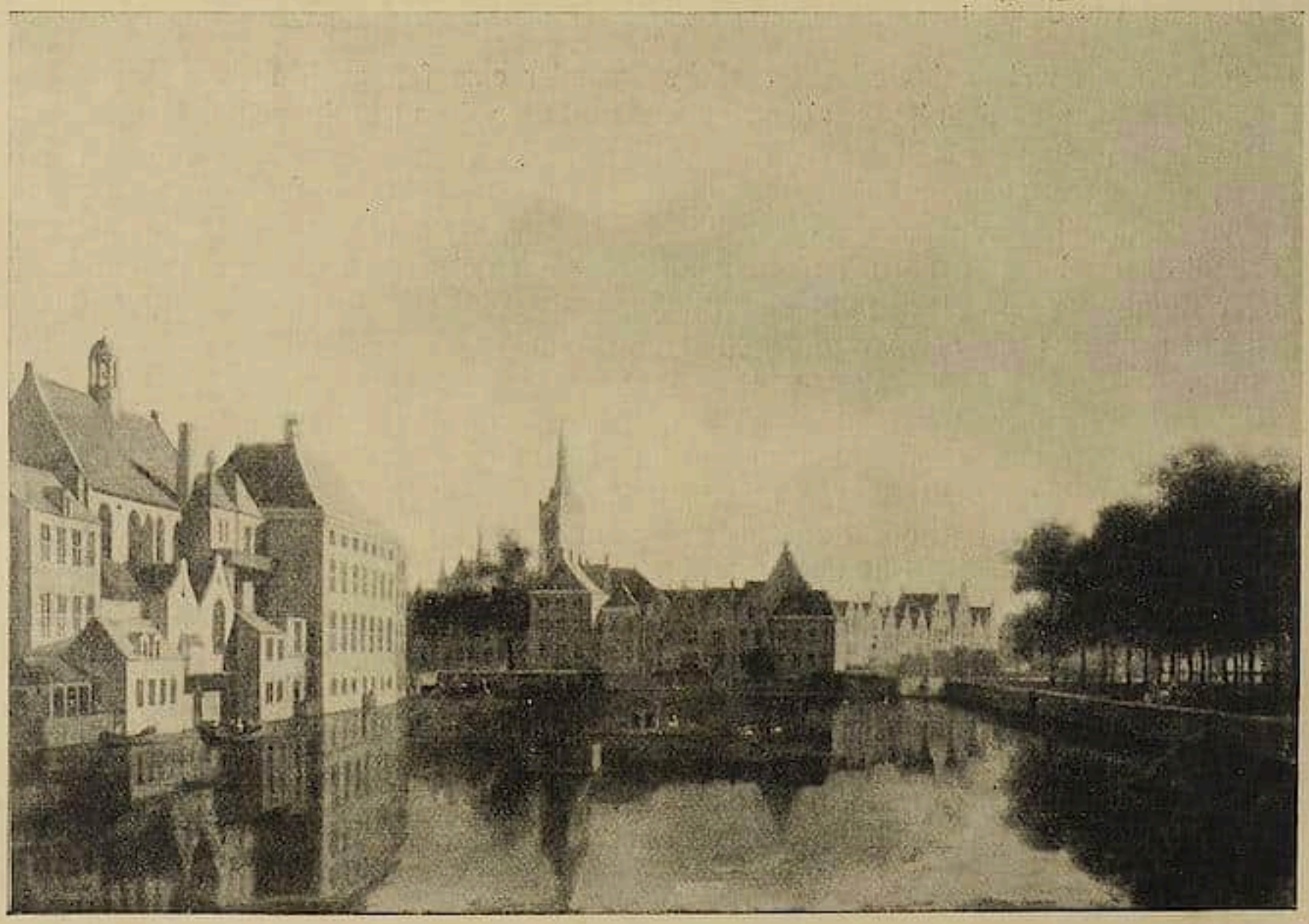
Jan Vermeer van Haarlem. Haarlem.

Jahrhunderts so viele kultivierte bürgerliche Sammler eine fast ausschließliche Liebe zugewendet haben als dem Zeugen der verwandten Kultur eines selbstbewußten Bürgertums.

Die Ausstellung vermittelt klare und mannigfache Vorstellungen vom Charakter dieser Kunst, von ihrer Stellung zu den sichtbaren Dingen des Alltags und von den zahlreichen Stoffgebieten, deren Sonderausbildung ja zu den wesentlichsten Leistungen der holländischen Malerei gehört; sie ermöglicht auch eine Übersicht über die Entwicklung dieser Kunst während eines Jahrhunderts, von nationalholländischen, derbkräftigen Darstellungen an bis zu der virtuosenhaften und modisch-eleganten Art vom Ende der Epoche.

Unter den Landschaften steht voran ein Bildchen von Jan van Goyen, dem Hauptmeister jenes frühen „Impressionismus"; im wesentlichen als Fernbild gesehen, die tastbaren und linearen Werte fast ausschaltend und die optischen hervorhebend, überrascht es doch durch straffe Konzentrierung um die Mitte und durch eine sehr geschickte Einfügung in das Bildrund. — Von S. van Ruysdael, der in seiner Frühzeit dem J. van Goyen so nah verwandt ist, sieht man eine bezeichnete Strandlandschaft, eines seiner schlichtesten Werke: der flachen Düne schmiegt sich rechts ein Dorf mit seiner Kirche an, den tiefen Horizont unter dem hohen Himmel kaum überschneidend. — Verwandtschaft mit den Bestrebungen des van Goyen zeigt die duftig goldgrüne Ferne, die Aelbert Cuyp seinem warm besonnten „Reiter mit Pferd" als Hintergrund gegeben hat (früher Sammlung W. von Duschnitz, Wien. Hofstede de Groot, Verz. V, Nr. 546). Ein kleines Bildchen des feinen Haarlemer Vermeer führt den Blick über die weite Ebene

Adam Pynacker. Herdentransport.



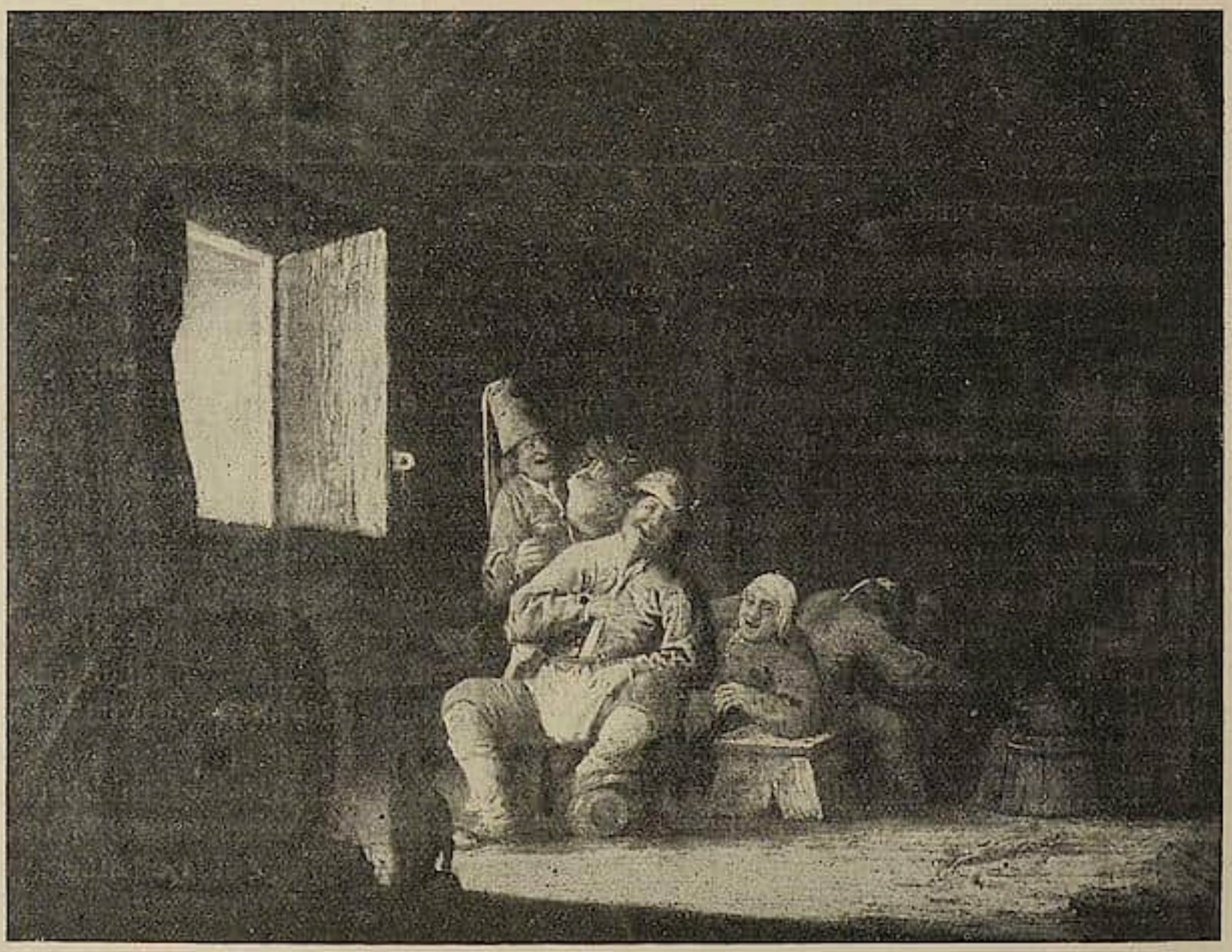
Gerrit Berckheyde. Der Vyverberg im Haag.

Govert Flinck. Mädchenbildnis.

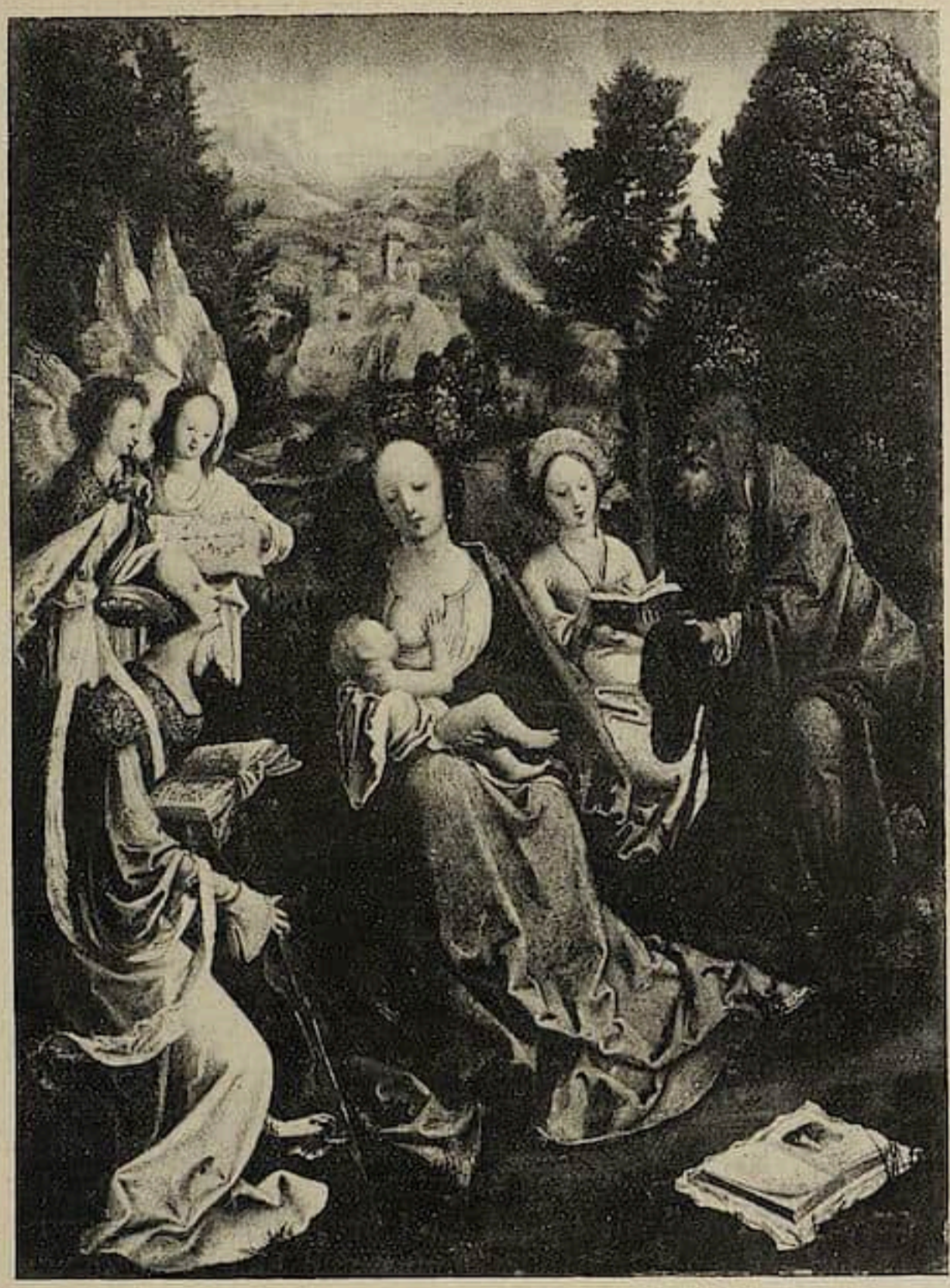
und unter zarten Wölkchen hin zum fernen Horizont, wo die Türme Haarlems auftauchen. — Die „Architekturlandſchaft“ iſt mit zwei Werken des Gerrit Berckheyde vertreten, von denen namentlich der „Vyverberg“ ausgezeichnet iſt durch eine ſchöne Klarheit und Einfachheit der kubiſchen Verhältniſſe. Ein drittes Werk, „Am römiſchen Brunnen“ zeigt denſelben Künſtler von einer wenig gekannten Seite, es läßt ihn im Motiv und in der ſtarken Farbigkeit des Blau, Zinnober und Orange als Gefährten der Italianiſten erſcheinen. — Auch ein Bild eines Italienmalers von Fach iſt zu ſehen, ein Herdentransport auf dem Fluſſe bei Abendbeleuchtung von Adam Pynacker; das ausgezeichnet erhaltene Werk, das ſich früher in der Sammlung Janſſen befand, zeigt deutlich dieſes Künſtlers Art in den ſchmalen Reflexen auf den gegen das Licht geſtellten Dingen und Figuren des Vordergrundes, und in dem Auswägen der dunklen ſchweren Maſſen gegen die leichten lichten Flächen des Abendhimmels und ſeines Spiegels im Waſſer.

Aus der Zahl der Bildniſſe ſeien einige hervorgehoben. Ein kleines Bildchen, ein Herr in ganzer Figur mit einem Hunde, wird dem Gonzales Coques zugewieſen; der Dargeſtellte, ein ſehr ſelbſtbewußter „neuer Reicher“ iſt ſicher ein Holländer, und

David Teniers. Bauern in der Schenke.



Isack van Ostade. Bauern in der Schenke.



Antwerpener Meiſter um 1520. Madonna mit Heiligen.

der Maler iſt ſicher auch ein Holländer und dürfte in der Nähe des Pieter Codde zu ſuchen ſein. Nach Amſterdam, in den Einflußkreis Rembrandts, führt uns ein koloriſtiſch reizvolles „Mädchenbildnis“ von Dirck van Santvoort: erdbeerrot im Kleid, grauweiß im Bruſttuch und graublau in der Buſenſchleife ſind fein abgeſtimmt auf das Blaßroſa des Fleiſches und das Graublond des Haares. Des Rembrandtſchülers Govert Flinck „Weibliches Bildnis“ iſt eins der bedeutendſten Stücke dieſer Ausſtellung ſowohl hinſichtlich der maleriſchen Qualitäten wie hinſichtlich der Erfaſſung und Schilderung menſchlichen Weſens. Die ſpätere Entwicklung des Bildniſſes zur höfiſchen Eleganz hin veranſchaulichen deutlich das Herrenporträt von Netſcher (Hofſtede V, 322) und das Bildnis einer Dame in rotem Kleid von Nicolaes Maes.

Gut iſt das „Genrebild“, namentlich die Schilderung des Bauernlebens, vertreten. Voran ſtehen die beiden Brüder Adriaen und Iſack van Oſtade mit je einem Stück aus der frühen Zeit, da der Städter im Bauern nur den Rüpel ſieht, wobei das Bild Adriaens

Jan Steen. Wirtshausszene.

eine rein satirische, das Bild des jüngeren Bruders aber mehr eine humorvoll lustige Einstellung des Künstlers zu seinem Gegenstande verrät. Die Albertina in Wien besitzt übrigens eine ausführliche Vorzeichnung zu dem Bilde Isacks; das als Schule Adriaens veröffentlichte Blatt (Albertina-Publikation Nr. 1346) kann nun wohl mit Sicherheit dem Isack zugewiesen werden. Von A. van Ostades späteren Werken, den behaglichen Schilderungen ruhigerer Szenen, ist keines zu sehen, dafür eines von seinem Erben und Nachfolger C. Dusart vom Jahre 1682, sauber und klar in Zeichnung und Kolorit. J. Miense Molenaer, der gleich dem älteren Ostade bei Frans Hals gelernt hat, verrät in einem vergleichsweise großen Bilde seine Schulung in den feinen schwärzlich grauen Tönen. — Zwei flämische Bauernbilder mögen hier angereiht sein: vom jüngeren Teniers ein sehr frühes Stück (aus dem Jahre 1635), Bauern in der Schenke; mit seinen großen Figuren, mit der weiten, noch nicht fest umrissenen Räumlichkeit und mit seinem feinen silbrigblauen Tone ist es innerhalb des Teniersschen Schaffens ein seltenes, bedeutsames Stück. Das andere, ebenfalls ein Kneipenbild, mit der Bezeichnung: J. van Kessel, zeigt uns den sonst als Stillebenmaler bekannten Künstler als Nachahmer des Teniers. — In ein eleganteres Milieu führt A. Palamedes mit zwei späten zusammengehörigen Gesellschaftsstücken, deren weite Hintergrundsräume in ein feines abgedämpftes Helldunkel gehüllt sind.

Eine Mittelstellung zwischen Genrebild und Stilleben nimmt ein seltsames, „Soldaten mit Kriegsbeute“ benanntes Stück ein. Das dem G. Dou zugeschriebene Bild ist in einheitlich schummerigem grünlichen Grau gehalten, aus dem nur die gelben Lichter auf dem blanken metallenen Schmuck herausglänzen. Ein besserer Name wird kaum gefunden werden, und die Zuschreibung an Dou findet eine Stütze in ähnlich aufgebauten

Rembrandt. Orientaliſcher König.

Arbeiten aus Dous Frühzeit, wie etwa dem „Rembrandt in ſeiner Werkſtatt“. Beiſpiele reiner Stillebenmalerei bieten die Bilder der Rachel Ruyſch, des W. Kalf (ein Interieur mit Geräten, ganz in der Art ſeiner olivgrünen „Küchenſtücke“) und des ganz ſeltenen A. de Luſt; die Vorliebe für kühle polierte Gegenſtände und die klare glättende Malerei laſſen dieſen Künſtler dem W. van Aelſt nah verwandt erſcheinen.

Inmitten dieſer holländiſchen Bilder des 17. hängen einige wenige flämiſche des 16. Jahrhunderts. Darunter aus der Schule des Quentin Metſys eine Beweinung Chriſti, die deutlich ihr Vorbild, des Meiſters Hauptwerk von 1511 in Antwerpen, erkennen läßt und in der lionardeske Einflüſſe (namentlich in der Figur der Magdalena) unvermittelter hervortreten als bei Quentin ſelbſt. Ferner eine „Madonna, von Heiligen und Engeln umgeben“ vor einer tiefgrünen Hochgebirgslandſchaft; die Motive der Figurenkompoſition ſind im weſentlichen dem Dürerſchen Holzſchnitt der Maria mit vier Engeln (B. 99) entlehnt, während die Landſchaft aus Dürers Heimſuchung (Marienleben) ſtammt. Der Maler des feinen formenknappen, dem Engelbrechtem zugeſchriebenen Bildchens gehört zu dem Kreis der „Antwerpener Manieriſten“ um 1520, deren zahlreiche ungleichwertige Arbeiten Friedlaender in ſeinem bekannten Aufſatze (im Jahrb. d. Pr. Kunſtſ. 1915) geordnet hat.

Von den zahlreichen Handzeichnungen, die als willkommene Ergänzung den Gemälden beigegeben ſind, ſind nur wenige nicht holländiſchen Urſprungs (Hans Bol, Jan Brueghel, Jak. Jordaens).

Marinen, innerhalb der Gemäldeabteilung nur durch ein Strandbild S. de Vliegers vertreten, werden in größerer Zahl gezeigt (L. Backhuyzen, P. Coopſe, van de Velde).

Unter den „Italianiſten“ iſt verſchiedenen Berchems ein räumlich klares Blatt des Jan Aſſelijn weit überlegen.

Dem frühen Bilde Oſtades tritt eine gute Zeichnung aus ſpäterer Zeit, „Tanzende Bauern“, ergänzend zur Seite. Von der Art ſeines Schülers Bega gibt deſſen Pinſelzeichnung „Beim Zahnarzt“ eine viel deutlichere Vorſtellung als ſeine gemalte Bauernfamilie. Mit einer draſtiſchen Wirtshausſzene ergötzt der vielſeitigſte und fröhlichſte der Genremaler, Jean Steen.

Eine Anzahl Blätter entſtammt dem Kreiſe um Rembrandt; eine große Darſtellung des Gaſtmahles Belſazars, die wohl mit vollem Recht dem S. van Hoogſtraten zugewieſen iſt; von Abraham Furnerius eine Dünenlandſchaft, von Carel Fabritius zwei Szenen aus der im Rembrandtatelier ſo oft behandelten Tobiaslegende; und ſchließlich: zwei Zeichnungen von Rembrandt: die Figur eines ſtehenden Alten, im Motiv an des Meiſters Radierung vom blinden alten Tobias erinnernd, und die Studie zu einem orientaliſchen König.

Der gut ausgeſtattete, reich bebilderte Katalog enthält eine klare, das Material überſichtlich ordnende Einführung von Dr. Hans Poſſe.

Rembrandt. Alter Mann.

Die Zeit und der Markt

Von der Nordiſchen Woche in Lübeck

Ehedem waren wir gewohnt, geiſtiges Leben und Arbeit an den Kulturaufgaben der Zeit außerhalb der Univerſitäten noch am erſten an den großen und kleinen Fürſtenhöfen zu finden. Heute muß der Wille zu ſolcher Arbeit ſchon von den ſchwerfälligeren Verwaltungskörpern der Städte ausgehen. Und ſie ſcheinen in der Veranſtaltung beſonderer Kulturwochen in löblichem Wettſtreit dafür eine neue, ſachgemäße Form gefunden zu haben, die, richtig und klug gehandhabt, für künſtleriſche und wiſſenſchaftliche Beſtrebungen erheblichen Nutzen bringen wird. Dieſen Eindruck nahmen wir wenigſtens aus den hochgeſtimmten Tagen der Nordiſchen Woche mit, die Lübeck im September eingerichtet hatte. Neben den Angelegenheiten des Wirtſchaftslebens der Oſtſee ging in den Vorträgen und Ausſtellungen ein ſtattlicher Strom von künſtleriſchen und kunſthiſtoriſchen Leiſtungen einher, der hier Beachtung verdient. Der greiſe, ſtets friſche Montelius ſprach über die Urgeſchichte der Germanen wie ein Großvater, der Märchen erzählt; und doch hatten ſeine Hörer die Gewißheit, daß er jedes ſeiner Worte nötigenfalls mit Bänden von wiſſenſchaftlicher Kleinarbeit würde belegen können. J. Roosval, den Führer der ſchwediſchen Kunſtgeſchichtsarbeit hatte man eingeladen, über die Meiſterwerke Bernt Notkes, die große S. Jürgengruppe in Stockholm und die verwandten Bildwerke der Spätgotik in Schweden zu ſprechen. Er tat es mit der Abſicht, eine gemeinſame baltiſche Kunſt für dieſe Epoche aufzuſtellen, die bis Finnland über die ganzen Oſtſeeufer ſich erſtreckte, und die von Lübeck ihren Ausgang genommen hat. Eine ſchöne Ergänzung gab Pinder, der ſich mit ſeiner temperamentvollen Friſche mit der deutſchen Plaſtik in der Jugendzeit Dürers beſchäftigte. So wurde vor dem außerordentlich zahlreichen Hörerkreis mittelbar dem Verſtändnis der eigenen Lübecker Kunſtſchätze der beſte Dienſt erwieſen.

Stärkere Eindrücke noch gaben die verdienſtvollen Ausſtellungen, die Heiſe aus Anlaß der Nordiſchen Woche zuſammengebracht hatte. Vor allem das heute ſchon volkstümlich gewordene Behnſche Haus. Nachdem es Heiſe gelungen war, im letzten Augenblick das weiträumige, ſtattliche klaſſiziſtiſche Wohnhaus vor dem Umbau zu retten, dadurch, daß er aus dem Kreis der Lübecker Kunſtfreunde die nötige Summe von 300000 Mark für den Ankauf des Hauſes zuſammenbrachte, iſt das Gebäude nun der Stadt geſchenkt und von dieſer in guten Bauzuſtand verſetzt, im übrigen natürlich in ſeiner reizvollen alten Raumausſtattung ganz erhalten worden. Um zu zeigen, wie es ſich künftig für Zwecke der Kunſtpflege verwenden läßt, hatte Heiſe jetzt aus den Beſtänden der beiden Muſeen mit Leihgaben aus der Hamburger Kunſthalle, dem Hiſtoriſchen Muſeum und aus Lübecker Privatbeſitz eine Jahrhundertausſtellung Lübecker Malerei lebendig und geſchmackvoll aufgebaut. Die Bildniſſe Grögers und Aldenraths, deren Lübecker Heimat nur durch Lichtwarks Eifer bisher verdunkelt war, die Bildniſſe und kleinen Gemälde Overbecks, die tüchtigen Leiſtungen von Stolle und Kindermann, dazu eine Menge Miniaturen der Zeit und einige Möbel zur Belebung der Räume, fügten ſich trefflich in das alte Milieu. Den neueren Lübeckern, Kuehl, Ulrich Hübner, Linde-Walther, Maria Senvona, W. Otto u. a. hatte man in der Hauptſache die oberen indifferenten Zimmer eingeräumt. Behaglich und ungezwungen wurde ſo auf dem Hintergrund patriziſcher Wohnkultur ein faſt überall glückliches, an Licht und Raum mehr als genügendes Gemäldehaus. Die wichtigſte Tat bleibt freilich die Rettung des Baudenkmals ſelbſt, das ein würdiges Gegenſtück zu dem Schabbelhaus, nach dieſem glänzenden Erfolg gewiß auch künftig trotz der Not der Zeit als ein Haus der Kunſtpflege erhalten werden wird.

Eine zweite bedeutende Ausſtellung hatte Heiſe in den Räumen der Overbeck-Geſellſchaft der nordiſchen Kunſt der Gegenwart gewidmet; d. h. außer den trefflichen werkgerechten däniſchen Silberſchmiedearbeiten und zwei unbedeutenden Gemälden von Hamershoi war es eigentlich nur eine Munch-Ausſtellung. Neben den problematiſcheren Arbeiten der letzten Jahre, die man bei Commeter und bei Caſſirer ſchon geſehen hatte, wirkten die ſeit 20 Jahren nicht öffentlich gezeigten vier Bildnisgemälde aus Dr. Lindes Beſitz mit überzeugender wuchtiger Klarheit wie die klaſſiſchen Vorboten der heutigen Zeit — ganz beſonders das große Bild der vier Söhne —, alles übrige weit hinter ſich laſſend.

Die ſtärkſte, viel umſtrittene, aber von der Mehrzahl der Kunſtfreunde mit Begeiſterung begrüßte Leiſtung war ſchließlich die Vereinigung der religiöſen Gemälde Noldes zu einer weiträumig und feierlich inſzenierten Ausſtellung in der Katharinenkirche. Schon allein, daß es end-

lich gelungen ist, dieses raumschönste unter den kirchlichen Baudenkmälern Lübecks endlich in würdigen Zustand zu versetzen, ist ein Verdienst, das reine Anerkennung fordert. Die alten Einbauten unschöner Ausstellungskojen, die den Blick in den Raum verbauten, sind entfernt, die überschlanken Pfeiler des Schiffes bis zum Fuß wieder frei. Vor dem Lettner steht als breithinwirkendes Hauptstück wie ein gotischer Flügelaltar Noldes große Kreuzigung mit den Nebenszenen und dem Predellaunterbau, lose in den Nischen und an den Wänden verteilt die stark farbig wie alte Glasgemälde auf dem weißen Grund der Kirche aufleuchtenden übrigen Bilder. Barlachs Moses und Bildwerke von Kolbe und Lehmbruck stehen — ein wenig unvermittelt zwar — dazwischen. M. Sauerlandt und Heise sprachen Einleitungsworte zur Eröffnung, etwas pathetischer vielleicht als es der Stimmung der Hörer entsprach. Führungen und ein weiterer einführender Vortrag über Nolde von Niemeyer schöpften die selten schöne Gelegenheit in den folgenden Wochen aus, um das Erlebnis dieser Ausstellung zu vertiefen.

Nolde, der derbe, aus norddeutschem Holz geschnitzte Gotiker und Munch, den wir selbstverständlich als einen der unseren zählen, mögen so in die Gegenwart einer Freundschaft unter den Völkern des baltischen Meeres eingespannt erscheinen, wie vor vier Jahrhunderten die Lübecker Meister, die ihre Kunst nach Stockholm und Reval und darüber hinaus getragen haben.

Daß Lübeck mit bewundernswertem Ernst und Takt, mit Wertschätzung der wirklichen Kulturfaktoren die Gemeinschaftsarbeit mit den nordischen Nachbarn zu pflegen unternimmt und mit so schönem Erfolg begann, legt den Wunsch nahe, daß die Fäden dieses Gedankens weitergesponnen und zu einem dauernden Band verknüpft werden möchten, das beglückend und bereichernd wirken könnte diesseits und jenseits des baltischen Meeres. K. Schaefer.

Sammlungen

Detroit

Der „Cicerone" hat schon die erstaunliche Mitteilung gemacht, daß das hiesige Museum, als erstes im Lande, einige deutsche Gemälde der neuesten Richtung durch seinen Direktor Mr. Booth angekauft hat. Die Liste umschließt u. a. Schmidt-Rottluffs „Blühender Kaktus", L. Feiningers „Raddampfer", Kokoschkas „Elblandschaft bei Dresden", E. Heckels „Blumen" und Pechsteins „Unter dem Baum". — Erfreulich wie diese Erwerbung ist, wolle man nicht vergessen, daß eine Schwalbe noch keinen Sommer macht; und ob dieser einen mutigen Schwalbe sobald auch nur eine zweite folgen wird, bleibt leider sehr problematisch.

Bei seinen Ankäufen alter Kunst in Deutschland hat sich Mr. Booth die denkbar besten Ratgeber gewählt: Bode und Dr. Valentiner. F.

Hagen i. W.

In Ergänzung unserer kürzlich an dieser Stelle gemachten Mitteilung über das Schicksal des Folkwang-Museums muß gesagt werden, daß sich neuerdings die Stadt Hagen sehr darum bemüht, diese hervorragende Sammlung in ihren Besitz zu übernehmen. Die vor kurzem durch die Presse gegangenen Nachrichten von der beabsichtigten Erwerbung der Sammlung durch die Stadt Essen sind insofern nicht richtig, als nicht die Stadt, sondern eine kleine Gruppe von künstlerisch interessierten Menschen versucht hat, die Mittel für die Übernahme des Museums nach Essen aufzubringen. Die Erben von Karl Ernst Osthaus hatten als Preis den Betrag von 10 Millionen festgelegt unter der Bedingung, daß dieser selbst im Hinblick auf den gemeinnützigen Zweck und die an sich äußerst niedrig bemessene Summe von der üblichen Erbschaftssteuer durch den Staat befreit sein würde. Gelänge es nunmehr der Stadt Hagen, die Sammlung im ganzen zu übernehmen, so bedeutete das natürlich eine durchaus glückliche Lösung, die kaum eines Kommentars mehr bedarf. — Inzwischen hat übrigens die Stadtverordnetenversammlung in Hagen nur einen ganz allgemeinen Beschluß derart gefaßt, daß sie ihr erhebliches Interesse an der Aufrechterhaltung des Folkwang-Museums erklärte. Ob hinter diesem Beschluß wirklich ein fester Wille steht, auch die positiven Grundlagen für die Sicherung des Museumsbesitzes zu schaffen, bleibt einstweilen zweifelhaft. Außerordentlich bedauerlich wäre es, wenn es sich lediglich um eine sogenannte Verschleppungstaktik handelte, mit dem Ziel, die Begeisterung der Essener Stifter erkalten zu lassen, um auf diese Weise zunächst einmal die Hagen noch immer drohende Konkurrenz auszuschalten. n.

New York

Das Metropolitan Museum hat jüngst wieder eine hochbedeutende Erbschaft angetreten: die Sammlung meist primitiver Kunst, vor allem Gemälde und Skulpturen, die der kürzlich verstorbene Juwelenhändler Michael Dreicer mit feinem Verständnis zusammengebracht hatte. Das Hauptwerk der Kollektion ist ein Männerkopf von Memling. Es finden sich ferner zwei Gemälde von Roger van der Weyden: „Christus seiner Mutter erscheinend" und ein alter Männer-

kopf; sodann ein Martin Schongauer: „Drei Heilige"; ein Simon Marmion: „Martyrium zweier Heiliger"; ein Piero di Cosimo, ein Lucas Cranach (Frauenporträt), ein Lorenzo Lotto, ein Greco u. a. Die Gegenstände dürften bald zur Aufstellung gelangen.

Momentan ist die Gemäldesammlung des Museums um ein permanentes Leben von zwölf bedeutenden Werken bereichert worden, die Mr. Chr. Stillman zum Andenken an seinen verstorbenen Vater dem Museum überwiesen hat. Unter ihnen befindet sich vor allem ein erstklassiger Rembrandt, seinen Sohn Titus darstellend, in köstlich warmem Ton gehalten, aus der Sammlung des Herzogs von Rutland. Andere Gemälde sind: ein Männerporträt von Lorenzo di Credi, ein Lanzknecht von Pontormo in glanzvollen Farben, ehemals in der Sammlung der Prinzessin Mathilde, ein Tiepolo, Madonna mit Kind, ein Francia, Hl. Barbara, ein Murillo, Madonna mit Kind, aus seiner späteren Zeit.

Die Museumsleitung ist letzthin schwer angegriffen worden, weil sie in den geheiligten Hallen des nur der „echten" Kunst gewidmeten Museums es gewagt habe, diesen Sommer eine umfassende Ausstellung von Werken der französischen „Postimpressionisten" zu veranstalten, die sogar Werke van Goghs, des „Wahnsinnigen" und der „Extremisten" Picasso und Matisse umfaßte! Bezeichnenderweise aber war der in fast kindischen Ausdrücken abgefaßte „offene Brief" anonym geschrieben, und seine reaktionären Verfasser haben es auch nicht für geraten gehalten, ihre Identität zu enthüllen. So hilft es eben nichts: die Hechte sind sogar in diesen Karpfenteich geraten! F.

Zürich

Die Züricher Kunstgesellschaft hat kürzlich aus schweizerischem Privatbesitz ein Bild aus der Schule Konrad Witz erworben, daß das Fragment eine Anbetung der Könige darstellt und um 1450 zu datieren ist. Es befindet sich zur Zeit auf der schönen Ausstellung im Züricher Kunsthaus, über die im nächsten Heft dieser Zeitschrift eingehend berichtet wird.

Ausstellungen

Die Bildnisausstellung des Wallraf-Richartz-Museums

Das Bildnis in Köln von seinen Anfängen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ist das Thema der ersten größeren Ausstellung, die das Museum Wallraf-Richartz veranstaltet hat, seitdem durch die leihweise Abgabe der Gipsabgußsammlung an die höheren Schulen im Erdgeschoß des übervollen Hauses der Platz zu solchen Veranstaltungen gefunden worden ist. Es ist eine beträchtliche Tatsache, daß von diesen 150 Werken, die allein aus dem Besitz des Museums in der Ausstellung vereinigt sind, kaum ein Viertel aus den Beständen der Galerie genommen, alles übrige aus den Magazinen und von denjenigen städtischen Gebäuden herausgeholt wurde, denen man vor zehn und mehr Jahren aus dem Vorrat des Museums Gemälde als Wandschmuck gegeben hat. Der verfügbare Raum reichte nicht aus, um aus anderem Besitz, aus Kirchen und Stiftungen, aus Privatbesitz oder gar von auswärtigen Museen heranzuziehen, was der Sammlung die Vollständigkeit gegeben hätte, die dem Historiker bei solchem Unternehmen erwünscht sein mag. Aber auch so ist der Eindruck und der kunstgeschichtliche Nutzen stark genug.

Den Mittelpunkt bildet natürlich das Werk der beiden Bruyn, von denen der ältere, der eigentliche Klassiker des Kölner Bildnisses mit wenigstens zwölf eigenhändigen bedeutenden Arbeiten und mit ebensoviel guten Werkstattbildern vertreten ist. Man fühlt, es war die letzte große Zeit der eigentlichen Kölner Kunst. Der vorherliegende Teil der Ausstellung besteht meist aus Altartafeln, deren Donatorenbildnisse hier eingereiht werden sollen. Sie reichen bis 1425 etwa, bis zu dem merkwürdig modern anmutenden Kalvarienberg des Gerhard von dem Wasserfasse, zeigen um 1505 bis 1515 die Bildnisse des kaiserlichen Hofrechenmeisters Nikasius Hakenay und seiner Familie, und bringen um 1490, in der Zeit des jungen Dürer, das erste selbständige kleine Bildnisgemälde, ein männliches Brustbild auf rotem Grund, von reicher und subtiler Charakteristik, das man bisher ohne stichhaltigen Grund dem Severiner Meister zugeschrieben hat. Ein einziges, übrigens ausgezeichnetes plastisches Werk ist noch zu erwähnen, das Buchsmodell zu einer vielleicht nie ausgeführten Medaille auf Bürgermeister Joh. v. Reidt von 1525, denselben, den Bart. Bruyn in dem bekannten Gemälde des Kaiser-Friedrich-Museums dargestellt hat. Der letzte, umfangreichste Teil der Ausstellung umfaßt die Schar der Bildnisse seit 1580 etwa. Das bildnisfrohe 17. Jahrhundert ist breit und ausführlich vertreten. Niederländer, die der Zufall auf einige Zeit ihres Lebens nach Köln führte, wie Geldorp Gortzius, der Pourbusschüler, van Kessel aus Antwerpen, der Delfter Chr. Cawenbergh, der bisher noch nicht festgestellte G. D. W. und der sehr tüchtige, kaum beachtete J. G. Klaphauer. Das Brustbild in Lebensgröße nach niederländischer Art ist durch sie auch für Köln typisch geworden. Gutes

Handwerk, kostümliches Interesse und dann und wann eine erhebliche künstlerische Frische lassen diese ein wenig eintönige bürgerliche Ahnengalerie lebendig werden. Aus der Masse ragen neben dem Kölner Maler und Ratsherrn Potgießer die drei Bildnisse des Bankiers Eberhard Jabach hervor, von denen zwei in der Nähe van Dycks etwa von Lucas Franchois gemalt sind, während das dritte, ein Altersbildnis von 1690 etwa, H. Rigaud zugeschrieben wird. — Das 18. Jahrhundert erweist sich als wenig ergiebig; das liegt zum Teil gewiß daran, daß man zu Wallrafs Zeit nicht daran dachte, seine Werke zu sammeln, zum Teil aber auch an dem offenkundigen Niedergang der Stadt und der Wohlhabenheit ihres Bürgertums. Allein Ant. de Peters ragt als fesselnde Erscheinung sympathisch hervor. Er ist mit Bildniszeichnungen und Pastellen vertreten und hat uns aus seiner kurzen Kölner Zeit als einziges Ölgemälde das Bildnis Wallrafs hinterlassen, den er echt französisch wie einen Abbé aus den Pariser Salons vor dem Beginn der Revolution auffaßt.

Wenn für den Kunstgenuß allein die Ausstellung auch keine großen Neuwerte hervorgebracht hat, so gibt es doch zu denken, und wird für die künftige Entwicklung der Kölner Museen von Nutzen sein, daß so große Mengen tüchtigen Mittelguts im öffentlichen Besitz vorhanden sind, wie sie aus dem 16. und 17. Jahrhundert wohl keine andere deutsche Stadt aus Eigenem darbieten könnte. — Die Ausstellung wird bis Mitte November dauern. -f-

Münchner Kunstausstellungen

Bei Thannhauser: Oskar Herrmann. Renoir ist sein Vorbild. Er teilt es mit Willy Nowack. Es wird immer eine mißliche Sache bleiben, Künstlern von so ausgesprochener Rasse wie Renoir (oder Watteau) in stammesverschiedenen Ländern nachzueifern. Dem Wiener Nowack gelingt es immerhin noch besser, dem gemeinsamen Vorbild näherzukommen als dem Austro-Münchner Herrmann. Bei diesem schlägt das Derb-Dekorative der Münchner Scholle trotz gegenteiliger Bemühung immer wieder durch.

Goltz hat seine diesjährige Herbstausstellung eröffnet. Um das Negative gleich abzutun: Der politische Totentanz des Hans Crämer wirkt in diesen Räumen wie eine grobe Entgleisung. Wer sich zu George Grosz bekennt, muß jede Gemeinsamkeit mit einem Hans Crämer ablehnen. Nicht politischer, sondern künstlerischer Erwägungen halber.

Um so einheitlicher wirkt der übrige Teil der Ausstellung. Das Niveau respektabler Qualität wird von den ausgestellten Werken fast durchgehend eingehalten. Besonders Mense, Davringhausen und Schrimpf wetteifern miteinander an Ernsthaftigkeit des Wollens, Steigerung der künstlerischen Leistung, Durchbildung des Geschaffenen. Jeder für sich ist dabei, die Sturm- und Drangperiode vergessen zu machen. Verantwortlichkeitsgefühl sich und dem Werk gegenüber scheint ihre neue Losung zu sein.

Mense ist dieser neuen, handwerksmäßigen Gesinnung am verpflichtetsten. Er weiß: die Expression (oder Explosion) genügt nicht. Das Wort verlangt Gestaltung, die Vollendung ist — auch in technischer Hinsicht. Davringhausen, wenn auch von gleicher Überzeugung erfüllt, legt noch manchmal den Pinsel zu früh weg. Dann stehen durchgebildete Stellen neben summarischen Untermalungen. Auch reizt es ihn noch immer, zu grimassieren. Dort, wo er sich in strenge Zucht nimmt, wie in dem einfach-ernsten Herrenporträt und in dem seltsam mystischen Stilleben mit geöffnetem Fenster, leistet er Hervorragendes.

Frei von jeder Manier, ganz er selbst, ganz schlicht und rein ist Georg Schrimpf. Voller Andacht für das einfache Leben ist er. Er malt ein Bild mit einer nähenden Frau am Fenster nicht wie ein Interieur, sondern wie eine frommheilige Tafel. Man kann ein tief Gefühltes nicht stiller und inniger bekennen.

Nach diesem Bild lassen uns die malerischen Delikatessen eines Georg Kars und Willy Nowack recht kühl. Man konstatiert bei beiden, daß sie es französischen Vorbildern gleichtun wollen und daß sie ihre Absicht mit Geschick und Begabung durchführen. Aber in Gedanken noch bei Schrimpfs nähender Proletarierfrau dünkt uns das recht belanglos. Leopold Zahn.

Berlin

Henri Matisse hat, damit seine neuen Werke in Deutschland gezeigt werden können, eine Reihe bedeutender, letzthin entstandener Bilder der Galerie Flechtheim für kurze Zeit zur Verfügung gestellt. — Dieselben sind gemeinsam mit aus Berliner und Breslauer Privatbesitz stammenden früheren Werken zur Zeit in Berlin, Lützowufer ausgestellt.

Im Graphischen Kabinett I. B. Neumann am Kurfürstendamm findet zur Zeit eine umfassende Ausstellung von Felixmüller-Dresden statt, die einen Überblick über das malerische Werk und die gesamte Graphik des Künstlers gibt.

Hannover

Die Galerie von Garvens beherbergt gegenwärtig eine ausgezeichnete und mit viel Geschmack arrangierte Ausstellung von Alfred Ku-

bin, die in einem breitgefaßten Rahmen die Originalzeichnungen und Lithographien des Künstlers vereinigt. Ergänzt werden diese Arbeiten durch Mappenwerke und die von Kubin illustrierten Bücher, so daß hier Gelegenheit geboten ist, tief in das Wesen und die Vorstellungswelt dieses in seiner Art einzigartigen Schöpfers einzudringen.

* * *

In der Kestner-Gesellschaft bleibt die ostasiatische Ausstellung, über die der einleitende Artikel dieses Heftes berichtet, noch bis zum 13. November geöffnet. Die Veranstaltung hat auch von auswärts zahlreichen Besuch angelockt. Museumsdirektoren, Sammler und Kunstfreunde sind bereits — auch aus dem Auslande — in Hannover gewesen, um neue Distanz zu den Dingen der ostasiatischen Welt zu gewinnen und einige hervorragende Stücke wurden bei dieser Gelegenheit bereits an auswärtige Sammler verkauft. Als ein besonderes Ereignis im Kunstleben der Stadt müssen die beiden Vorträge von Dr. With angesprochen werden, die kurz nach der Eröffnung der Ausstellung eine zahlreiche Zuhörerschaft vereinigten. Ihnen folgte als dritte Veranstaltung ein Vortrag von Dr. Salmony-Köln über die chinesische Malerei, und ein Vortragsabend der bekannten Schauspielerin Myriam Horwitz über die Dichtungen des fernen Ostens. — Die Mitgliederzahl der Kestner-Gesellschaft hat sich gegenüber dem Bestand vor einem Jahre nahezu verdreifacht.

New York

Die neue Saison hat soeben begonnen. Erwähnt zu werden braucht zunächst nur die Einmannsschau des englischen Malers Charles W. Bartlett bei Brown Robertson. Sie enthüllt in Ölgemälden, Aquarellen und farbigen Holzschnitten, deren Technik auf die der japanischen zurückgeht, deren Rhythmus und Farbenharmonien und -träume aber ganz Eigentum Bartletts sind, den fernen Orient: Japan, China und Ostindien und gibt sozusagen Synthesen dieser fernen, uns immer noch geheimnisvollen und so mächtig anziehenden Welt. In schimmerndem Mondlicht steigt die Wunderkuppel des Taj Mahal auf, von der Graf Keyserling in seinem Reisebuch berichtet; wie aus Juwelen setzt sich eine indische „Heilige Familie" zusammen. Unter hohen edlen Bäumen am Marmorufer eines leuchtenden Sees wandeln edle Gestalten im Gespräch einher. Durch die Wüste hinter dem Taj Mahal zieht des Nachts still eine Karawane dahin. All diese Szenen spinnen den Beschauer ein und lassen ihn nicht mehr los. F.

Paris

In der Galerie „L'Effort Moderne" (Léonce Rosenberg) ist zur Zeit eine hochinteressante Ausstellung moderner französischer Gemälde, vorwiegend kubistischer Tradition, vereinigt, die Hauptwerke von Derain, Gleizes, Herbin, Léger, Metzinger, Mondrian, Picasso, Severini, Survage, Utrillo und Valmier enthält. An Skulpturen sieht man Arbeiten des Bildhauers Csaky, dazu Mosaiken und inkrustierte Arbeiten von Jean Lambert. Die Ausstellung dauert bis zum 19. November.

In der Galerie Paul Rosenberg findet zur Zeit eine interessante Ausstellung von Eugen Delacroix statt, die zahlreiche Werke aus Privatbesitz vereinigt. Das Ergebnis der Veranstaltung wird wohltätigen Zwecken zugeführt.

Stuttgart

Das Landesgewerbemuseum zeigt Schülerarbeiten der unter Alfred Fischers Leitung blühenden Handwerker- und Kunstgewerbeschule zu Essen-Ruhr, unter denen die Leistungen der Klassen für Metallkunst, für Mode und für Druckstoffe besonders hervorragen. Gleichzeitig sind dort glänzende Tanzstudien von Theodor Karl Etbauer-Hamburg zu sehen.

Das Kunsthaus Schaller führt in seiner neuen Gemäldeausstellung die seit 1909 entstandenen Schöpfungen von Käthe Schaller-Haerlin vor, hauptsächlich mit überraschend einfachen Mitteln gegebene treffliche Bildnisse, während im graphischen Kabinett die Gurlitt-Presse ihre Arbeiten zeigt. J.

Von Künstlern und Gelehrten

Prof. August Gaul, der bekannte Tierplastiker, ist am 18. Oktober in nicht ganz vollendetem 52. Lebensjahr in Berlin gestorben. Die liebenswürdige Kunst dieses Mannes, die fast immer reine Wiedergabe des geschauten Objektes bedeutete, hat bei Lebzeiten, zumal in Berlin, zahlreiche Verehrer gefunden. Ob sie stark genug ist, sich auch in der Folge zu behaupten, kann heute mit Sicherheit niemand voraussagen. An den Beispielen ostasiatischen Kunstschaffens gemessen, wirkt sie als Ausfluß letzter europäischer Zivilisation durchaus unwesentlich. — August Schmarsow, der unvergessene treffliche Lehrer der Kunstgeschichte und ehemalige Ordinarius der Leipziger Universität, hat kürzlich der Universität Rostock aus Anlaß ihrer Fünfhundertjahrfeier zur Begründung eines kunsthistorischen Institutes seine ausgezeichnete, vielseitige und außerordentlich wertvolle Sammlung von Ab-

bildungen nach Kunstwerken aller Zeiten gestiftet und damit der Wissenschaft ein Beispiel von hervorragender Uneigennützigkeit, dem Rostocker Lehrstuhl aber eine Grundlage von nicht zu verkennender Bedeutung geschaffen. — Der Danziger Museumsdirektor, Dr. Hans Secker, der ja auch in dieser Zeitschrift im Laufe der Jahre zahlreiche und wertvolle Beiträge veröffentlicht hat, ist als Direktor an das Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln berufen worden, wo ihm speziell der Ausbau der modernen Abteilung unterstellt sein soll. Secker hat in Danzig eine verdienstvolle Arbeit geleistet und man kann Köln zu der getroffenen Wahl nur beglückwünschen. Gleichzeitig verlautet, daß in einer ähnlichen Stellung der als Kenner bewährte Assistent der städtischen Sammlungen in Düsseldorf, Dr. Walter Cohen, zur Pflege der alten Meister an das gleiche Museum berufen werden soll. Auch diese Berufung würde für die Stabilisierung der Kölner Museumsverhältnisse außergewöhnlich glücklich zu nennen sein. — In Düsseldorf starb im Alter von 73 Jahren der Maler H. C. Hempel, der bis 1913 Direktor der städtischen Galerie und bis 1920 Direktor der städtischen Kunsthalle gewesen ist. Für die Loyalität seines Charakters zeugt die Tatsache, daß er einst den Sonderbund und später der unvergeßlichen Galerie von Nemes die besten Räume zur Verfügung gestellt hat. — In Paris ist der bekannte Sammler Jules Porgès gestorben, der einstmals eine berühmte Galerie von meist hochwertigen holländischen Bildern besessen hat, die später größtenteils in den Besitz von F. Kleinberger übergegangen sind.

Neue Bücher

Arthur Jerome Eddy, Cubists and Post-Impressionism. Chicago. A. C. McClurg & Co. 1914.

Das Buch, welches hier angezeigt wird, erschien im März 1914. Sind zureichende Gründe vorhanden, auf ein solange verstrichenes Ereignis zurückzukommen? Doch wohl. Denn erstens wurde Eddys Buch auf dem europäischen Kontinente infolge des bald nach Erscheinen ausbrechenden Kriegsgewitters kaum bemerkt, ja eigentlich übersehen. Und zweitens besitzt es nach wie vor den Wert eines der wenigen Zeugnisse aus Amerika, daß sich die Leute dort mit den europäischen Kunstströmungen der Gegenwart ernsthaft beschäftigen; darüber hinaus ist das Buch überaus nützlich, um umgekehrt etwas Zuverlässiges über die Persönlichkeiten, Strömungen, modernen Kunstveranstaltungen von jenseits des großen Wassers zu erfahren. Um die Fühlung mit den fremden Völkern aufzunehmen, müssen wir nun einmal probieren, eben dort wieder anzufangen, wo die Fäden 1914 abrissen. Daß Arthur Jerome Eddy der angewiesene Geist der Vermittlung und der Aufklärung ist, geht aus der für einen Amerikaner geradezu erstaunlichen Materialbeherrschung hervor. Wo er zum Beispiel das Entstehen des deutschen Expressionismus schildert — übrigens in einem besonderen Kapitel: The New Art in Munich — wird kein Fachkundiger ihm einen Verstoß gegen die geschichtlichen Tatsächlichkeiten nachweisen und kein Buch nennen können, daß A. J. Eddy etwa nicht zu Rate gezogen hätte. Aber Eddy hat nicht nur in den Büchern um Quellenangaben gesucht, er hat auch in den Zeitschriften gestöbert, so daß die Bibliographie, die er seinem Werke anhängt, unter der Rubrik „German" nahezu alle wichtigen sowohl fürsprechenden wie gegnerischen Zeitungs- und Zeitschriftenartikel anführt, die bis Ende 1913 bei uns zum Thema der neuen Kunst veröffentlicht worden sind. Schon als Nachschlagewerk hat das Buch zweifellos große Verdienste; und wenn dieser Pionierarbeit in Amerika vielleicht nicht die erhofften Erfolge zuteil geworden sind, so liegt die Schuld nicht bei dem Verfasser, sondern bei den Zeitumständen, die auch in Amerika von 1914—1918 den Leuten das wahre Interesse an der neuen wie an der alten Kunst genommen haben.

A. J. Eddy hat sein Buch im Verfolg der „International Exhibition of modern art" geschrieben, die im Frühjahr 1913 durch den Kunsthändler Alfred Stieglitz in New York und in Chicago abgehalten worden ist. Diese Ausstellung war ein Ereignis von sensationeller Kraft, wie Eddy sagt. Eine seit Jahren geführte Aufklärungstätigkeit des Hauses Stieglitz war damit auf ihren Höhepunkt gelangt: die neue Kunst Europas war fortab in Amerika einfach vorhanden und als bewegender Faktor innerhalb des einheimischen Kunstschaffens nicht mehr wegzudeuteln. Wieviel Mühe es gekostet hat, dieses Ziel zu erreichen, zeigt die Ausstellungsliste der Firma Stieglitz, die sich unter den Dokumenten des Anhangs abgedruckt findet. Man sieht hier, daß in den Räumen der Photo-Secession Gallery, 291 Fifth Avenue, New York, im November 1906 mit künstlerischen Photographien begonnen wurde. Im nächsten Jahre gab es Graphik zu sehen: so stellte Willy Geiger Radierungen und Exlibris aus. Sechzehn zu einer Sonderkollektion vereinigte Zeichnungen Rodins erzeugten Stürme der Entrüstung. 1908 wurde hier dem amerikanischen Publikum Henri Matisse vorgestellt, 1909 Toulouse Lautrec; 1910 zweite Rodin-Ausstellung.

Im November des gleichen Jahres erſchienen hier die erſten Werke von Cézanne und Rouſſeau auf amerikaniſchem Boden. 1911 folgte die erſte Sonderausſtellung Cézanneſcher Werke. Im gleichen Jahre erfolgte hier die Vorſtellung Picaſſos, 1913 die Picabias. Dann als Krönung im Frühjahr 1913 die genannte internationale Geſamtſchau.

Von den Werken, die damals nach Amerika geſandt waren, gibt das Buch mit ſeinen 69 Abbildungen Kunde, von der Aufnahme der Werke und von den Ideen, die ſie bei Laienſchaft und Fachwelt erregten, der Text des Buches. Eddy liebt es, die Stimmen der Tagespreſſe zu zitieren, ſich auf ſie zu ſtützen oder ſie zu bekämpfen; dadurch bekommt die Darſtellung zwar etwas Sprunghaftes, aber zugleich bleibt das Gefüge des Buches echt amerikaniſch. Sich mit den Auffaſſungen und Deutungsweiſen desſelben auseinanderzuſetzen, iſt hier nicht der Ort. Unendlich viel ließe ſich gegen die Methode ſagen, nur würde eben der Autor, falls er die in Europa übliche Methodik angewendet hätte, höchſt wahrſcheinlich die amerikaniſche Leſerſchaft nicht im mindeſten für ſeine Sache intereſſiert haben. Darauf aber kam es ihm an; er wollte ſeinen Landsleuten die Augen für die neue Kunſt öffnen. Nicht für einen einzelnen Ismus ſich einzuſetzen war er beſtrebt; ſondern ſein Buch will er als Verteidigungsrede begriffen wiſſen „für alles Neue, Merkwürdige und Umſtürzende im Leben".

Mit der gegenwärtigen Kunſt ſeines eigenen Landes beſchäftigt ſich A. J. Eddy verhältnismäßig wenig; doch wird der deutſche Leſer immerhin mehr aufklärende und weiter verweiſende Angaben über die nordamerikaniſchen Poſtimpreſſioniſten finden als in irgendeinem anderen uns zugänglichen amerikaniſchen Werke.

F. M. Huebner.

Victor Manheimer, Die balli von Jacques Callot. Ein Essay. Verlag Gustav Kiepenheuer. Potsdam 1921.

Das Wertvollſte dieſer feingeſchliffenen Unterſuchung einer der ſchönſten Folgen des großen Malerradierers, die der Verlag mit guten Reproduktionen ausgeſtattet hat, iſt das Theatergeſchichtliche. Auch iſt die ſehr glaubhafte, wenn auch nicht völlig zwingend beweiſende, aus verſchiedenen konkludenten Tatſachen zu folgernde Schlußfolgerung, daß Callot in Neapel war und dort die Tänzer, die Ballatoren ſah, ein weſentliches Reſultat. Die Blätter des im engliſchen Privatbeſitz befindlichen Skizzenbuchs, das Zeichnungen Callots von jener Reiſe 1620 nach Minorca und Corſica enthält, ſind auch mir nur aus Reproduktionen bekannt, ſcheinen aber die intereſſante Erklärung des Verfaſſers der Tänzer als Neapeler Volkstypen ſehr zu bekräftigen. Möglicherweiſe gab es wirklich nur in Neapel dieſe Volkstänze als „balli di sfessania", wie der Verfaſſer ausführt; obwohl gerade das lateiniſche „fescenninae" im Zuſammenhang mit Karnevalsfeſten des alten Rom, wie der Verfaſſer die balli di „sfessania" erklären will, auf Rom ſelbſt weiſt. Weiß man aber wirklich mit abſoluter Sicherheit, daß Namen wie „Capitano", „Crocodillo" nur in Neapel vorkommen? Kann der Tanz der „Francischina" nur eine Tarantella ſein? Kann Callot nicht auch wandernde Truppen gerade der Neapeler Stegreifkomödianten in Rom oder in Florenz geſehen haben? Daß allerdings diejenigen Masken unter Callots „Tänzern" fehlen, die überall, nicht aber in Neapel vorkamen, ſpricht am meiſten für die Hypotheſe des Verfaſſers.

Mit zuſtimmender Freude begrüße ich die Begründung, nach der Callot ein Kavalier ohne ſoziale Inſtinkte, voll weltmänniſcher Diſtanz war. Hat man es doch fertig gebracht, Callot als den erſten Sozialiſten oder gar Sozialdemokraten anzuſprechen. Er, der der typiſchſte Maler-Kavalier des 17. Jahrhunderts war!

Geiſtreich und feſſelnd iſt die Charakteriſierung der einzelnen Tänzer, wobei wiederum der Hinweis auf Pulcinellas Verwandtſchaft mit dem antiken Poſſenreißer gerade Unteritaliens für Neapel ſpricht. Aber in der Wertung von Hoffmanns entzückender „Prinzeſſin Brambilla" vermag ich dem Verfaſſer nicht zu folgen. Mögen Gozzi, mögen italieniſche Masken und orientaliſche Märchenfarben ſie mit inſpiriert haben, wie ſtark gerade Callot auf Hoffmann eingewirkt hat, bezeugt denn doch Hoffmann ſelbſt gar zu nachdrücklich. Und wenn auch Callot in ſeinen „Bettlern" und ſeinen „Tänzern", wie ich in meinem Buche betonte, ſtets Traum und Wirklichkeit zu trennen weiß, als realer Beobachter, der er ſicherlich war, ſo war er doch ebenſoſehr ein großer Phantaſt. Gerade aus ſeiner „Verſuchung des hl. Antonius", vor allem deren erſter Faſſung, und aus allen ſeinen Fratzen und Teufelsgeſtalten ſcheint mir dies evident hervorzugehen. Und dieſer große Phantaſt hat Hoffmann begeiſtert. Hier kann man m. E. unmöglich von einem Mißverſtändnis ſprechen. Welche viſionäre Kraft beſitzen z. B. auch Callots Handzeichnungen!

Daß in der Vorliebe für Ironie und Karikatur eine Verwandſchaft zwiſchen Romantik und Barock beſteht, iſt eine feine Beobachtung des Verfaſſers, deſſen kluger „Eſſay", wie er ſein Büchlein beſcheiden nennt, einen wertvollen Beitrag zur

Callot-Literatur bedeutet. Kleine Meinungsverschiedenheiten setzen dessen Wert nicht herab.
H. Nasse.

O. Riesebieter, Die deutschen Fayencen des 17. und 18. Jahrhunderts. Leipzig, Klinkhardt & Biermann.

In schneller Folge sind die ersten drei — Süddeutschland umfassenden — Lieferungen des umfangreichen Werkes von O. Riesebieter über die deutschen Fayencen des 17. und 18. Jahrhunderts nebst der letzten, die Markentafeln enthaltenden Lieferung, erschienen.

Das Buch gliedert den reichen Stoff nach geographischen Gesichtspunkten — ebenso wie es das im vergangenen Jahre veröffentlichte Handbuch „Deutsche Fayencen und deutsches Steingut" von Aug. Stoehr tut — ohne daß man sagen könnte, daß dieses Einteilungsprinzip in der Artung der behandelten Materie unbedingt begründet sei. Wie Stoehr, begnügt sich Riesebieter im Gefühl der vielen noch zu lösenden Schwierigkeiten mit der aufgereihten Darstellung des Entwicklungsganges der einzelnen Manufakturen, ohne den Versuch einer genetischen Entwicklungsgeschichte der deutschen Fayencekunst zu unternehmen. Die neue Darstellung Riesebieters, die mit vollem Recht die Behandlung des ganz anderen Voraussetzungen unterliegenden Steingutes ausschließt, geht aber sachlich in vielen Punkten über die von seinem unmittelbaren Vorgänger geleistete Arbeit hinaus. Es ist nicht nur das sehr viel reichere Abbildungsmaterial, was den Vorzug der Behandlung des Stoffes durch Riesebieter auszeichnet, wichtiger scheinen mir einzelne wesentliche Korrekturen des von Stoehr gegebenen Tatbestandes und die Beigabe so zahlreicher, durchweg von dem Verfasser in jahrelangem Bemühen zusammengebrachten Markenfaksimiles, wie sie bisher noch nie zusammengestellt worden sind. Wir werden nach Erscheinen des vollständigen Werkes noch einmal ausführlich auf die Ergebnisse der hier geleisteten Arbeit zurückkommen.
M. S.

K. Otto Dees, Die Geschichte der Porzellanfabrik zu Tettau und die Beziehungen Alexander v. Humboldts zur Porzellanindustrie. Eulen-Verlag. Leipzig 1921. 61 S., 5 Taf.

Das Hauptinteresse des Verfassers galt der urkundlichen Erforschung der Anfänge der Fabrik bei deren Gründung 1795 die Initiative Alex. v. Humboldts, der seit 1792 bei der Regierungs-Kammer in Bayreuth tätig war, nicht unwichtig erscheint. Die weitere Entwicklung der Fabrik wird, da ausreichende aktenmäßige Belege fehlen, nur summarisch angedeutet. Das wichtigste in einer Porzellanfabrik, nämlich ihre Erzeugnisse werden vom Verfasser nur nebensächlich auf ganzen drei Seiten abgehandelt, trotzdem er eine ganze Reihe älterer Fabrikate kennt und erwähnt; dagegen wird die moderne Produktion auf vier von den fünf Tafeln fast zu ausführlich vorgeführt, womit offenbar dem Reklamebedürfnis der Firma gedient werden sollte.

Über die Ausstattung ein kurzes Wort: Geschmacklos und technisch schlecht vom Umschlag bis zur letzten Seite; das Ganze ein Erzeugnis der Wiedemannschen Druckerei in Saalfeld. Es ist bedauerlich, daß in der Tettauer Fabrik nicht soviel Geschmack und Verständnis für die Ausstattung von Drucksachen vorhanden ist, daß eine solche Entgleisung vermieden werden konnte.
Otto Pelka.

Ein Hodler-Buch

Im Schweizer Zeitschriftenverlag Bern ist vor kurzem als Sonderdruck des „Schweizerland" anläßlich der Hodler-Gedächtnisausstellung in Bern ein Hodler-Buch erschienen. Zusammengestellt und herausgegeben wurde dieses Werk von Prof. Dr. Karl Hönn und Wilh. Stotz, das außer 30 guten Schwarzweiß-Reproduktionen nach Bildern und Skizzen des großen schweizer Meisters auch fünf die Kunst Hodlers beleuchtende, von hervorragender Seite verfaßte Aufsätze enthält. Hans Trog spricht in seinem Beitrag von der Hodler-Nachfolge, Alfred Glans behandelt das Thema „Hodler oder über Landschaftsmalerei". Hans Graber wertet die Hodler-Schrift S. D. Steinbergs, Hans Hildebrandt äußert sich über die Wandgemälde des Meisters, während Joseph Meder Hodler als Zeichner würdigt.

Der Kunstmarkt

Vom amerikanischen Kunstmarkt

In Bälde werden die Auktionssäle sich wieder öffnen, und man erwartet eine sehr rege Tätigkeit in ihnen bei freilich kleinen Preisen. Deswegen dürften erstrangige Gegenstände wohl auch kaum unter den Hammer kommen, es sei denn, unbedingte Notwendigkeit, sie in bares Geld umzusetzen, zwänge dazu.

Daß man auf eine gute Auktionssaison hofft, beweist schon der Umstand, daß die Walpole Galleries, die sich bisher in engen Räumen fast ausschließlich auf Buch- und japanische Holzschnittverkäufe beschränkt hatten, nun ihr Geschäft in ein großes Haus verlegt haben und auch Gemälde und andere Kunstgegenstände versteigern werden.

Albrecht Altdorfer. Ein Geiſtlicher kniet vor der hl. Jungfrau.

Aus Auktionskatalog 136 (alte und moderne Meiſter) der Firma C. G. Boerner, Leipzig, Univerſitätsſtr. 26.

Die zu erwartende rege Auktionstätigkeit iſt bezeichnend für die allgemeine Lage in Amerika: für die immer größer werdende Notwendigkeit, aufgehäufte Schätze und Waren zu Geld zu machen. Und hierin liegt wohl der fundamentale Unterſchied der Lage des hieſigen zum deutſchen Kunſthandel, wo die „Flucht vor der Mark“ den Ankauf von Kunſtgegenſtänden jeder Art auch im Privathandel angeraten erſcheinen läßt. Hier dagegen könnte man faſt von einer „Flucht zum Dollar hin“ ſprechen, und dieſer Umſtand läßt nur wenig Gutes für den Privatkunſthandel von der beginnenden Saiſon erhoffen. Für ihn wird es noch ein weiteres „mageres“ Jahr geben, und viele Händler ſehen ihm mit wenig Behagen entgegen. Von ganz außerordentlichen Fällen abgeſehen, die aber beileibe nicht als „typiſch“ angeſehen werden dürfen, weil man ſich ſonſt ein ganz ſchiefes Bild der allgemeinen Lage macht, wird es z. B. in dieſem Jahre ſchwer halten, Bilder von Bedeutung zu einigermaßen guten Preiſen hier an den Mann zu bringen, noch weniger vielleicht Wandteppiche, Kunſtmöbel u. dgl.

Als ſtörender Faktor kommt noch hinzu, daß, ſolange die neuen Steuergeſetze nicht vom

Kongreß angenommen ſind, niemand weiß, wie hoch die Steuer auf Kunſtgegenſtände ſein wird. Bisher iſt ſie 10% geweſen und hat ſich derart ſchädlich gezeigt, daß man in den neuen Geſetzen, erſtaunlich genug, eine Reduktion auf 5% vorgeſchlagen hat. Dagegen aber beſteht im Kongreß ſelbſt eine ſtarke Oppoſition, und es heißt abwarten, was das Reſultat ſein wird. Da aber niemand, bei der Möglichkeit der Herabminderung der Steuer auf die Hälfte innerhalb einiger Monate, jetzt 10% wird zahlen wollen, was bei koſtſpieligeren Gegenſtänden ja recht hohe Summen ausmacht, ſo wird aber mindeſtens bis zum Inkrafttreten des neuen Steuergeſetzes eine üble Stagnation herrſchen. Und daß dieſe ſich nicht plötzlich in eine Hauſſe wandeln wird, dafür ſorgt die immer noch ſehr ſchwierige allgemeine Wirtſchaftslage. Amerika geht es jetzt wie weiland dem König Midas. Alles verwandelt ſich für es in Gold, das ja in Maſſen ins Land ſtrömt, aber es läßt ſich mit dem Gold allein nichts anfangen. Der Umlauf fehlt, die Induſtrie und der Handel ſtocken, und nur ganz langſam dürfte hier Wandel eintreten, und damit auch der Kunſthandel wieder ein normaler werden.

Und die „Moral von der Geſchicht“ für Deutſchland? Nichts von hier zu hoffen als einem leichten Abſatzgebiet zu hohen Preiſen ſelbſt für gute Kunſtwerke (von ganz außerordentlichen Dingen abgeſehen, die aber wohl kaum auf den Markt kommen dürften); und ſchon gar nichts als einem Platze, „auf dem Schutt abgeladen werden darf“ zu womöglich auch noch hohen Preiſen. Alle ſolche Hoffnungen und eventuellen Pläne würden nur ärgſte Enttäuſchung und womöglich auch Unkoſten eintragen. Es iſt beſſer, von vornherein zu wiſſen, woran man iſt.

Daß trotz dieſer ſchlechten Ausſichten ſich hier ſoeben eine neue Kunſthandlung aufgetan hat, die Fearon Galleries, iſt zum mindeſten ein Zeichen großen Mutes ſeitens ihres Leiters Mr. Walter Fearon, der ſich freilich durch die Ankündigung ſeines Programms als ein mutiger und weitſichtiger Mann erweiſt. Er verſpricht nämlich neben alter Kunſt auch die neueſte zu pflegen, und zwar die aller Völker, denn, wie er es ausdrückt, auch die ſogenannten „Extremen“ haben der Welt ein Evangelium der Schönheit zu bieten.

Von einem ſolchen ganz außergewöhnlichen Falle, wie ſie hier eben ſtets möglich ſind, kann heute bereits gemeldet werden, wiewohl es ſich zunächſt nur um ein „on dit“ handelt, es heißt nämlich, daß der Herzog von Weſtminſter (Englands reichſter Edelmann und Grundeigentümer, namentlich in London, mit faſt märchenhaften Einkünften aus Grundrenten) das vielleicht berühmteſte Bild der engliſchen Schule, ſeinen „Knaben in Blau“ von Gainsborough, um £ 80000 nach Amerika verkauft habe. Für derartige weltbekannte Werke findet ſich allerdings hier ſtets ein Käufer, aber eben nur für ſolche. Sollte der Verkauf ſich beſtätigen, ſo würde er auch ein grelles Licht auf die Verhältniſſe in England werfen, denn gerade von dieſem Bilde wird ſich der edle Herzog ſchon aus Stolz nicht ohne abſoluten Zwang trennen wollen. F.

Die Pariſer Herbſtſaiſon

Unter den bedeutendſten Ereigniſſen, die die Gazette de l'hôtel Drouot für die nun wieder einſetzende Saiſon auf dem Pariſer Kunſtmarkt anzeigt, kann die Verſteigerung der Sammlung des verſtorbenen Gaſton Le Breton, des ehemaligen Konſervators am Muſeum zu Rouen, an erſter Stelle genannt werden. Der erſte Teil dieſer umfangreichen Sammlung des als Amateur und Kenner bei Lebzeiten ſehr geſchätzten Mannes kommt in der Galerie Georges Petit am 6. und 8. Dezember zur Verſteigerung und wird alte und moderne Gemälde, Zeichnungen, Kunſtgegenſtände, Möbel, Skulpturen des 18. Jahrhunderts und ſehr ſchöne Tapiſſerien des 15. und 16. Jahrhunderts umfaſſen. — Die zweite Vente, die vornehmlich Kunſtgegenſtände und Antiquitäten zum Ausruf bringt, wird im Hotel Drouot vom 21. bis 23. Dezember ſtattfinden. — Ebenfalls durch die Galerie Georges Petit kommt am 26. November eine Sammlung von älteren Gemälden, Möbeln, Antiquitäten und Tapiſſerien zur Verſteigerung, die unbekannter Provenienz entſtammen. — Als ein ungewöhnliches Ereignis darf ferner die in der Zeit vom 30. November bis 2. Dezember ſtattfindende Auktion des ſequeſtrierten Beſitzes des als Chinakenner bekannten Herrn Worch angeſprochen werden, die ſehr bedeutende Werke von Altchina umfaßt, u. a. koſtbare Keramiken, Steinſchnitzereien, Bronzen, Teppiche und Gemälde. Außer dieſen den gewöhnlichen Rahmen überſteigenden Auktionen werden noch zahlreiche Verſteigerungen vor Weihnachten ſtattfinden, auf die im einzelnen unſer Auktionskalender verweiſt. So kommt u. a. am 7. Dezember ein ſehr ſchönes Reliquiar in Goldemaille aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts ebenfalls in der Galerie Georges Petit unter den Hammer. — Übrigens teilen das gleiche Schickſal wie die Sammlung Worch in der nächſten Zeit auch noch andere deutſche Sammlungen, die ſich bei Kriegsausbruch in Paris befanden. So iſt bereits in der Zeit vom 7. bis 10. November die Sammlung Heilbronner zur Verſteigerung an-

geſagt, die hauptſächlich Antiquitäten und ſehr ſchöne gotiſche Tapiſſerien enthält. Voraufgegangen war die Verſteigerung der Porzellanſammlung Wollmann, deren Hauptbeſtand ſächſiſches Porzellan war, die aber auch Sèvres und zahlreiche Fayencen umfaßte. Unter die Liſte fällt endlich die Verſteigerung der ſequeſtrierten Sammlung Wendland, die am 26. Oktober im Hotel Drouot ſtattfand und deren Ergebniſſe eheſtens mitgeteilt werden.

Bevorſtehende Verſteigerungen

Die Vente Kahnweiler / II. Teil

Am 17. und 18. November kommt der 2. Teil der Sammlung Henry Kahnweiler im Hotel Drouot zu Paris zur Verſteigerung, die bekanntlich der Sequeſter des Staates verfallen iſt. Die Leitung auch dieſer Auktion liegt in den Händen von Léonce Roſenberg, der ſoeben den mit köſtlichen Bildtafeln geſchmückten Katalog verſandt hat. Auch die neue Abteilung der bekannten Sammlung ſchließt ſich im Charakter der im Frühjahr ſtattgehabten erſten Verſteigerung an. Unter den Gemälden ſind vor allem Braque, Derain, de Vlaminck, Gris, Léger, Picaſſo und van Dongen mit zahlreichen, durchaus erſtklaſſigen Werken vertreten, ſo daß man einigermaßen mit Spannung den Reſultaten der Verſteigerung entgegenſehen darf, um feſtzuſtellen, wie der moderne Kunſtmarkt ſich den Werken der zum Teil noch ſehr umſtrittenen Meiſter gegenüber verhält. Insgeſamt kommen 224 Gemälde unter den Hammer. Dieſen ſchließen ſich noch 25 Aquarelle, Gouachen und Zeichnungen an. Meiſt Arbeiten der bereits genannten Künſtler, denen drei Blätter des Bildhauers Manolo angefügt ſind. Ob es im Intereſſe der franzöſiſchen Künſtler liegt, in dieſer Form von jedem einzelnen gleich mehrere Dutzend Werke zum öffentlichen Verkauf auszubieten, darf nach wie vor mit Recht bezweifelt werden. n.

Kunſtauktion bei F. A. C. Preſtel

In Frankfurt kommt am 18. u. 19. November durch die Firma F. A. C. Preſtel (Inhaber Voigtländer-Tetzner) eine ebenſo vielſeitige wie wertvolle Sammlung von Gemälden, Handzeichnungen und Aquarellen alter und neuer Meiſter zur Verſteigerung, über die im einzelnen ein zuverläſſig gearbeiteter Katalog Auskunft gibt. Das Hauptſtück unter den Gemälden dürfte wohl das männliche Bruſtbild eines älteren Mannes mit geſchwollener Naſe von Rembrandt ſein, das bereits 1768 in der Winckleriſchen Sammlung in Leipzig nachweisbar und auch ſchon von Smith erwähnt iſt. Hervorragende Stücke älteren Datums ſind außerdem das männliche Bruſtbild vom Meiſter des Todes Mariä, ein ähnliches Stück eines oberitalieniſchen Meiſters um 1520 (Katalognummer 115), ferner ein dem Simone Martini zugewieſenes Porträt eines Nobile und der ſchöne Pordenone mit dem Bildnis einer venezianiſchen Comteſſa, das ebenfalls wie die Mehrzahl der erwähnten Stücke im Anhang des Katalogs abgebildet iſt. Hier finden ſich auch noch Wiedergaben eines dem Herrera zugeſchriebenen Knieſtückes eines ſitzenden Jägers ſowie das ſchöne weibliche Bildnis von N. Largillière. Neben dieſen älteren Werken, die auch von der holländiſchen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts noch beträchtliche Proben aufweiſen, ſind es vor allem Werke der deutſchen Malerei des 19. Jahrhunderts, die beſondere Beachtung verdienen. So gibt es von Karl Morgenſtern, dem bekannten Frankfurter, ein ſehr ſchönes Bild mit einer Frankfurter Mainanſicht, das die Kunſt des mit Recht heute mehr denn je geſchätzten Meiſters charakteriſtiſch vertritt, von Burger ebenfalls einige ſehr gute und intereſſante Bilder, während der alte Schleich

Hollstein & Puppel, Kunstantiquariat, Berlin W 15
Meinekestraße 19
ERSTKLASSIGE KUPFERSTICHE UND HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER
KUPFERSTICH-VERSTEIGERUNGEN
Interessenten bitten wir um Angabe ihres Sammelgebiets

mit einer besonders stimmungsvollen Gewitterlandschaft von außerordentlicher Schönheit vertreten ist. Auch die Frankfurter Scholderer, Christian Georg Schütz d. A. können neben anderen ebenso vollwertigen deutschen Bildern dieser Zeit hervorgehoben werden. Von Wilh. Trübner kommen ebenfalls zwei qualitativ ausgezeichnete Arbeiten unter den Hammer, darunter der frühe Studienkopf aus dem Jahre 1869. Auch Louis Eysen gibt dieser Sammlung von Qualität und Vielseitigkeit eine besondere Note, denn von ihm werden fünf Bilder versteigert. Es ist natürlich nicht möglich, auf alle Werke besonders hinzuweisen. Die hier gegebenen Anmerkungen sollen deshalb im ganzen nur den Charakter dieser Kollektion umschreiben, die rund 135 Nummern enthält.

Die Abteilung der Handzeichnungen und Aquarelle schließt sich im großen dem Charakter der Gemälde an, doch bilden hier die 67 Zeichnungen von Daniel Chodowiecki, die, um 1780 entstanden, ehemals Originale zu „Salzmanns Elementarbuch" gewesen sind, einen einzigartigen Höhepunkt. Die besten dieser Blätter hat die Firma in originalgetreuem Lichtdruck bei Bruckmann in München reproduzieren lassen, die noch vor Weihnachten in Mappe erscheinen sollen. Jedenfalls wäre es sehr schade, wenn diese in sich geschlossene Sammlung eines der stärksten zeichnerischen Talente der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts durch die Auktion auseinandergerissen werden sollte. Im übrigen vereinigt auch diese Abteilung ältere Handzeichnungen (Franzosen und Holländer und einige Deutsche des 18. Jahrhunderts — Schenau und Nahl d. J. — mit Arbeiten der jüngsten Vergangenheit, unter denen die Zeichnungen von Willi Geiger, die Tuschezeichnung von Karl Hofer und ein Aquarell von Max Pechstein genannt seien, um ungefähr die Linie zu kennzeichnen. Bei der Vielseitigkeit und Qualität, die gerade diese Kollektion auszeichnet, darf man mit Recht auf die Ergebnisse der Versteigerung gespannt sein.

Anschließend an diese Auktion kommt am 21. November und folgende Tage eine wertvolle und vielseitige Sammlung moderner Graphik und eine kostbare Bibliothek durch

ZET
FARBE

Eine Ölfarbe ohne jedes Gerinnsel.
Selbst im hauchartigen Auftrag noch körperhaft.
Klar in den Übermalungen und Lasuren.
Organische Einheit von Farbe und Malgrund.
Sonderdrucksachen auf Wunsch kostenfrei.

GÜNTHER WAGNER
HANNOVER UND WIEN

die gleiche Firma zur Verſteigerung, über die ein beſonderer Katalog inzwiſchen ebenfalls erſchienen iſt.

Köln

Vom 8. bis 11. November verſteigert Math. Lempertz die erſte Abteilung der Sammlung Geheimrat Dormagen, Köln, die hauptſächlich die Kleinkunſt Oſtaſiens und europäiſche Fayencen umſchließt. Eine ſtattliche Reihe von Netzukes in Elfenbein und Holz (ca. 350 Nrn.), darunter Stücke, wie ſie heute auf dem Markte ſelten geworden ſind, Schwertſtichblätter in Eiſenſchnitt und Tauſchierung, mehrere Kollektionen von Kaſhiras und Fuchis, einige frühe chineſiſche Buddhen aus Bronze und eine Anzahl famille-roſe-Gefäße. Hervorragend iſt die Abteilung der deutſchen und Delfter Fayencen des 18. Jahrhunderts. Zwei große Melonen der Höchſter Fayencefabrik, die bekanntlich nur ein Jahrzehnt lang arbeitete, ſowie ein paar prächtige Hannongſtücke von Straßburg intereſſieren und werden im erſten Teil des Katalogs aufgeführt. Es folgen eine Reihe von Erzeugniſſen norddeutſcher und ſüddeutſcher Fabriken, Vaſenſätze, Einzelvaſen und Kannen von Delft und ein vierfigüriger Muſikantenſatz von Höchſt-Damm. Zu nennen ſind noch: Bernſteinarbeiten mit ſchönen Schnitzwerken des 17. und 18. Jahrhunderts, einige chineſiſche Tabaksfläſchchen und Kleinſkulpturen, Halbedelſteine, Schmuck in Gold und Silber, Kameen und Gemmen.

München

Am 28. November kommt bei Hans Goltz eine wertvolle Sammlung von Handzeichnungen und Graphik, vorwiegend des 19. Jahrhunderts, zur Verſteigerung. Der Hauptteil dieſer Sammlung ſtammt aus der Vente Roger Marx, die 1914 in Paris ſtattfand. Von Handzeichnungen ſeien genannt: Bottini, Boudin, Carpeaux, Carracci, Charlet, Decamps, Doré, Forain, Gauguin, Géricault, Millet, Monnier, Regnault, Th. Rouſſeau, die beiden Tiepolo, Troyon, Willette. Die Graphik umfaßt die wichtigſten Namen hauptſächlich der franzöſiſchen Künſtler des 19. Jahrhunderts, ſo: Béjot, Besnard, Bonnard, Bottini, Brangwyn, Carrière, Daumier, Fantin-Latour (26 Blatt), Géricault, Goya, Haden, Jaque, Horyon, Redon, Rodin, Rops (66 Blatt), Legrand (19 Blatt), Legros, Mc. Laughlan, J. B. Tiepolo, Toulouſe-Lautrec (25 Nummern, darunter das ganze Café-Konzert und einige Zuſtandsdrucke).

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG

alter und
moderner Meiſter

Carl Nicolai · Berlin W10

Viktoriaſtraße 26 a

Angebote aus Privatbeſitz
möglichſt mit Photo unter Angabe von Künſtler, Maß u. Preis erwünſcht

Neue Kataloge

Rudolf Bangel, G. m. b. H., Frankfurt a. M., Neue Börse. Katalog 1022 mit zwölf Tafeln, Abbildungen und Vorwort von Heinrich C. Nebel, Darmstadt. Gemälde alter Meister, Orientteppiche, Gobelins, Möbel, Silber, Einrichtungsgegenstände.

Kunstverein Bautzen. Gedächtnisausstellung für Max Klinger mit einem Vorwort von Dr. Biehl, einer Einführung von Franz Langheinrich und acht ganzseitgen Tafeln.

Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M., Hochstr. 6. Katalog 674. Romanica, 2. Teil: Französische Texte von 1600 bis zur Gegenwart. 2. Abt.: Maupassant-Zola. Französische Dialekte und Patois. Provenzalisch. S. 81—130. Nr. 1932—3088.

C. G. Boerner, Leipzig, Universitätsstr. 26, I. Versteigerungskatalog Nr. 136. Kupferstichsammlung alter und moderner Meister. Bekannte kostbare Sammlungen von Dürer und Goya, fast vollständige Werke von Aldegrever und Altdorfer, außerdem gewählte Blätter von Barthel und H. S. Beham, Binck, Brosamer, Burgkmair, Claesz, Cranach, Dusart, Holbein, Lautensack, Leyden, Mantegna, Mecken, Meister J. B., Ostade, Pencz, Rembrandt, Schongauer, Zasinger. Ferner kostbare Frühdrucke von Klinger, Leibl, Manet, Menzel, Meryon, Millet, Whistler, Zorn. 4°. 104 S. 885 Nrn. Mit vielen Abbildungen und 45 Tafeln. Versteigerung: 8.—10. November.

Heinz Lafaire, Orient-Buchhandlung, Hannover, Ebhardtstr. 8. Katalog 1. 48 Seiten. 1040 Nrn. Orientalia / Literatur, Kunst, Geschichte und Geographie des alten und neuen Orients. Bibliographisch sorgfältig bearbeiteter und gut ausgestatteter Fachkatalog, der bei Wissenschaftlern und Sammlern reichlich einen dauernden Platz in der Handbibliothek finden wird.

Math. Lempertz, Kunstauktionshaus, Köln, Neumarkt 3. Japanische u. chinesische Kleinkunst / Reichhaltige Netzukes-Sammlung / Deutsche u. holländische Fayencen / Halbedelsteine, Kameen, Gemmen / Arbeiten in Gold u. Silber / Möbelskulpturen. Sammlung Geh. Sanitätsrat Dr. Dormagen †, Köln, und anderer Besitz. 1. Teil. Mit acht Lichtdrucktafeln. Versteigerung: 8.—11. November.

Rudolph Lepke, Kunstauktionshaus, Berlin W. 35, Potsdamer Str. 122a—b. Bibliothek Sr. Exz. Wilhelm v. Bode. 1. Teil: Geschichte der Kunst aller Zeitalter und Kulturgebiete, Veröffentlichungen von Museums- u. Privatsammlungen, Quellenschriften, Kunstzeitschriften usw. 80 S. 1356 Nrn. Versteigerung: 29. November u. folg. Tage.

Léonce Rosenberg, 19, rue de la Baume, Paris (VIII e). Catalogue des Tableaux, Aquarelles, Gouaches et Dessins par Bernard Boutet de Monvel, Georges Braque, André Derain, Maurice de Vlaminck, Juan Gris, Fernand Léger, Jean Metzinger, Pablo Picasso, Kees van Dongen. Composant la Collection de la Galerie Kahnweiler ayant fait l'objet d'une mesure de Séquestre de Guerre et dont la Vente aux Enchères publiques aura lieu à Paris Hotel Drouot, Salle No. 6. 17/18 Novembre.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone": BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Kaulbachstr. 35, I / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE: Dr. Leo Balet, Blaricum, Nordholland / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Avenida Leandro Alem 424 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2 Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 22	17. Novbr.	Heft 22	10. Novbr.
„ 23	1. Dezbr.	„ 23	24. Novbr.
„ 24	15. Dezbr.	„ 24	8. Dezbr.

Neue Kunst
Hans Goltz
München
Briennerstraße 8

November
HERBST 1921
Davringhausen - Grosz - Kars
Klee - Mense - Schrimpf - Seewald
*
Hans Crämer
„Politischer Totentanz". Radierungen

ARARAT
Heft 10
Informations-Heft mit vielen Abbildungen der letzten Werke nebenstehender Künstler.
Preis M. 8.50

Bernhard Hoetger

Von THEODOR DÄUBLER

Seit faſt hundert Jahren gibt es keinen Stil. Das nicht immer gleich verſtändige Aufnehmen geſchichtlicher Bildungsarten bedeutet in jedem Sinn: Kunſtverfall! Troſtlos trocknes Mitſchleppen akademiſchen Verkapſeltſeins oder rein perſönliche Selbſtherrlichkeit einiger allerdings ſchöpferiſchen Menſchen war das wenig fruchtbare Ergebnis. Daß es ſo nicht weitergehen konnte, ſah ſchließlich jeder Kunſtbefliſſene ein!

Vor etwa 20 Jahren konnte man durch Théo van de Velde eine tatſächliche Geſundung erhoffen; dieſer begabte Baukünſtler wurde aber leider nicht genügend unterſtützt, hingegen verſtändnis- und gewiſſenlos nachgeahmt, verballhornt: er hätte uns ſonſt möglicherweiſe eine moderne Bauweiſe beſchert. Meſſel war auch talentvoll, taſtete ſich jedoch mehr durch Hergebrachtes an eine moderne Linie heran.

Bernhard Hoetger iſt vor allem Bildhauer, als ſolcher ſtrebt er jedoch nach einer vorläufig gar ſelbſtändigen Bauweiſe. Ohne zu Architekturaufträgen zu kommen, probt er viel hin und her: ſtellt zurück, ergänzt, verſucht immer aufs neue etwas Endgültiges zu erreichen. Möglicherweiſe ſtellt er ſich in letzter Zeit bereits „zentral“ ein; denn ſchließlich brauchen wir einen einzigen Stil, der in ſeiner ſtrengen Gebundenheit äußerſte Freiheit zulaſſen, ja kulturell überhaupt erblühen laſſen kann. Schon Nietzſche hat auf ſolche unweigerliche Notwendigkeiten gewieſen!

Bekommen wir nun unſere moderne Bauart? Wird wieder einheitlich eine Richtung befolgt, in ihr geſtaltet werden? Die Fragen bleiben noch vollkommen offen; immerhin läßt ſich feſtſtellen, daß beiſpielsweiſe in Berlin das Kunſtgewerbe in ſogenannter expreſſioniſtiſcher Aufmachung ſeine Entfaltung erlebt, ohne vorläufig dem Kitſch verfallen zu ſein! Das hebt es immerhin vom Jugendſtil unſeligſten Gedenkens ab. Es iſt ſicher, daß Künſtler wie Céſar Klein, Belling oder Georg Leſchnitzer imſtande ſind, Räume auszugeſtalten, wie man ſie ſich vor einigen Jahren noch nicht vorſtellen konnte: die Ergebniſſe ſind immer durchaus künſtleriſch. Bernhard Hoetger verköperte jahrelang die Tragik des Suchen-müſſenden. Man ſah ihn immer wieder, ſich von irgendwo losringen, ohne aber eigentlich an das faſt unvorſtellbare Ziel allgemeinen Beſtrebtſeins: Stil, gelangen zu können!

Die großartige Einfachheit ägyptiſchen Empfindens beherrſcht gewiß urſprünglichſt den jungen Künſtler. In Paris, wo Hoetger ſich als junger Mann durchkämpfte, fiel man aber ſchließlich von jeder Überlieferung ab; ganz vor dem letzten Schlußmachen, verliebten ſich jedoch einige Hochbegabte, ihnen allen voran Picaſſo, in die Negerplaſtik. Zu ihr kehrten auch, einige Jahre ſpäter, gar viele, nach dem entſchloſſenen Schritt ins Gegenſtandsloſe, wieder zurück. Im deutſchen Hoetger hat dieſe Zeit ebenfalls einflußgewinnend gewirkt. Damals ereignete ſich aber die eigentliche Tat in den darſtellenden Künſten: man ſtand auf einmal im Kubismus! Jüngſte Künſtler erkannten Cézanne, in einem rein formalen Sinne, vielleicht noch tiefgründiger als er es ſelbſt vermochte: Derain, Délaunay, Picaſſo fochten um das große Erbteil unſerer Zeit: Greco und Cézanne!

Wenn wir heute Hoetgers Werke der letzten Zeit betrachten, ſo ſehen wir, das er ſelbſt es verſtanden hat, mit dem Kubismus auf perſönliche Art fertig zu werden; ſeitdem ihm das gelungen, ſteht er, wie man ſo ſagt, auf feſten Beinen. Durch eindringliches Befaſſen mit Kubismus gelang es ihm ſchließlich, die verſchiedenen oft hiſtoriſchen, oft exotiſchen Einſtrömungen in eigenes Schöpfen, ſeiner Perſönlichkeit, wie ſie in unſerer Zeit daſteht, anzuſchmiegen, unſerm zentralen Schaffen ſtilgerechter einzugliedern. Da,

wie gesagt, Hoetger in Paris lebte, unterlag er noch streckenweise den Einflüssen impressionistischer bedeutender Meister, wie Rodin und Bourdelle, sogar Medardo Rosso. Paris ist aber auch die Stadt klassischer und klassizistischer Tradition. Nicht selten spüren wir sie sporadisch in plastischen Werken Hoetgers auf ganz verschiedenen Entwicklungsgängen. Die Kunst, der er aber doch am stärksten verfallen war, und die er daher am stärksten in unser Kulturbewußtsein mit hereinträgt, ist die Ostasiens. Aber weder China noch Japan beherrschen ihn, sondern ein Land dem indischen Dionysos etwas näher: Birma und seine Grenzbezirke Annam, Kochinchina.

Das alte China verhalf, vor mehr als 200 Jahren, dem Rokoko zu seiner Zierlichkeit; der Stil, der jetzt vielleicht aufkommen könnte, soll pflanzenhafter, saftiger ausfallen: Tropengewinde und Zickzackumkleidungen der Flächen tauchen auch wirklich um uns auf. Es fällt mir gar nicht ein, eine Siegesfanfare auszustoßen, aber trotzdem kann es wohl nicht schaden, hier eine Hoffnung, Vermutung auszusprechen!

Einige Werke Hoetgers aus der Pariser und Nachpariser Zeit sind sogar sehr gotisch; sie erinnern an Konsolenbüsten oder Allegorien auf den französischen und rheinischen Kathedralen, beispielsweise seine sehr reizvolle Plastik „Abend". Diese Vielartigkeit Hoetgers wurde ihm meistens verübelt, damals wohl auch nicht ganz ohne Grund: heute beweist er aber, daß es sich um ein ernstes Sichsuchen und ein, wie schon bemerkt, tragisches Tasten nach dem notwendig Endgültigen handelte; heute wo er imstande ist, seine vielen Schlangenwege zu einer Straße mit Richtung geradezuarbeiten, verweilen wir auch lieber bei den gar so vielseitigen Fassungen, die ihn ein starkes Streben für seine leidenschaftliche Empfindungswelt finden ließ.

Die größten Zeichner des vorigen Jahrhunderts waren wohl der klassische Ingres, der auflösende Extemporist Daumier und besonders der japanesk großmoderne Toulouse de Lautrec. Nun es ergibt sich daraus, daß das 19. Jahrhundert auseinanderging: diese Künstler haben nichts im Stil, was sie miteinander verbindet: heute muß der Synthetiker kommen: er wird trachten, alle diese Wesensarten wieder unterirdisch verknüpfen zu können! Toulouse de Lautrec ist schon darum so wichtig, weil er stildeutlicher als Manet, Japan als ein neues Ostasien für uns angab. Diese Anklammerung an den äußersten Osten kann, ja müßte ebenso wichtig werden, wie es seinerseits der Gewinn eines silbernen Chinas für das 18. Jahrhundert war; damals wie heute haben auch chinesische Einflüsse Literatur und Philosophie Europas zu tiefst beeindruckt: das Frankreich der Endzyklopädisten vor der Revolution soll ja durch Ideen weiser Chinesen in Bewegung gebracht worden sein! Vielleicht erholen wir uns, die wir so durchaus intellektuell geworden sind, diesmal, wie bereits angedeutet, durch ein südlicheres, für uns bloß sinnlich greifbares Fernland über den Meeren: Gauguin gab Tahiti an, freudige Erzähler berichten von Bali und Batavia; Bernhard Hoetger legt vor einer Pagode unter Palmen an.

Sehr wichtig ist für unsere Bildhauerei der schon erwähnte Italiener Medardo Rosso; obschon ein Impressionist, wurde er Überwinder der Rundplastik; er schöpft Bildwerke, die bloß von einem Punkt aus zu betrachten sind: somit bringt er uns durch Skulptur großer Baukunst näher, die den heranwandelnden Erstauner an einem bestimmten Punkt als Bewunderer vor sich hinbannt und niederzuknien zwingt. Auch dieses Prinzip findet jetzt in Hoetger seinen Weitergestalter.

Mögen Hoetgers frühere Schöpfungen auch oft im Nebensächlichen, wie Postament, Gestell zu stark oder besonders exotisch geziert sein, so muß man doch einsehen, daß er meistens das Eigentliche, also den beseelten Kopf oder das Dämonische des Tieres mit entschiedener Einfachheit künstlerisch zu behandeln imstande war; ganz selten versuchte er auch, ein Mädchenantlitz zarter Schlichtheit anzunähern. Streng zu schalten

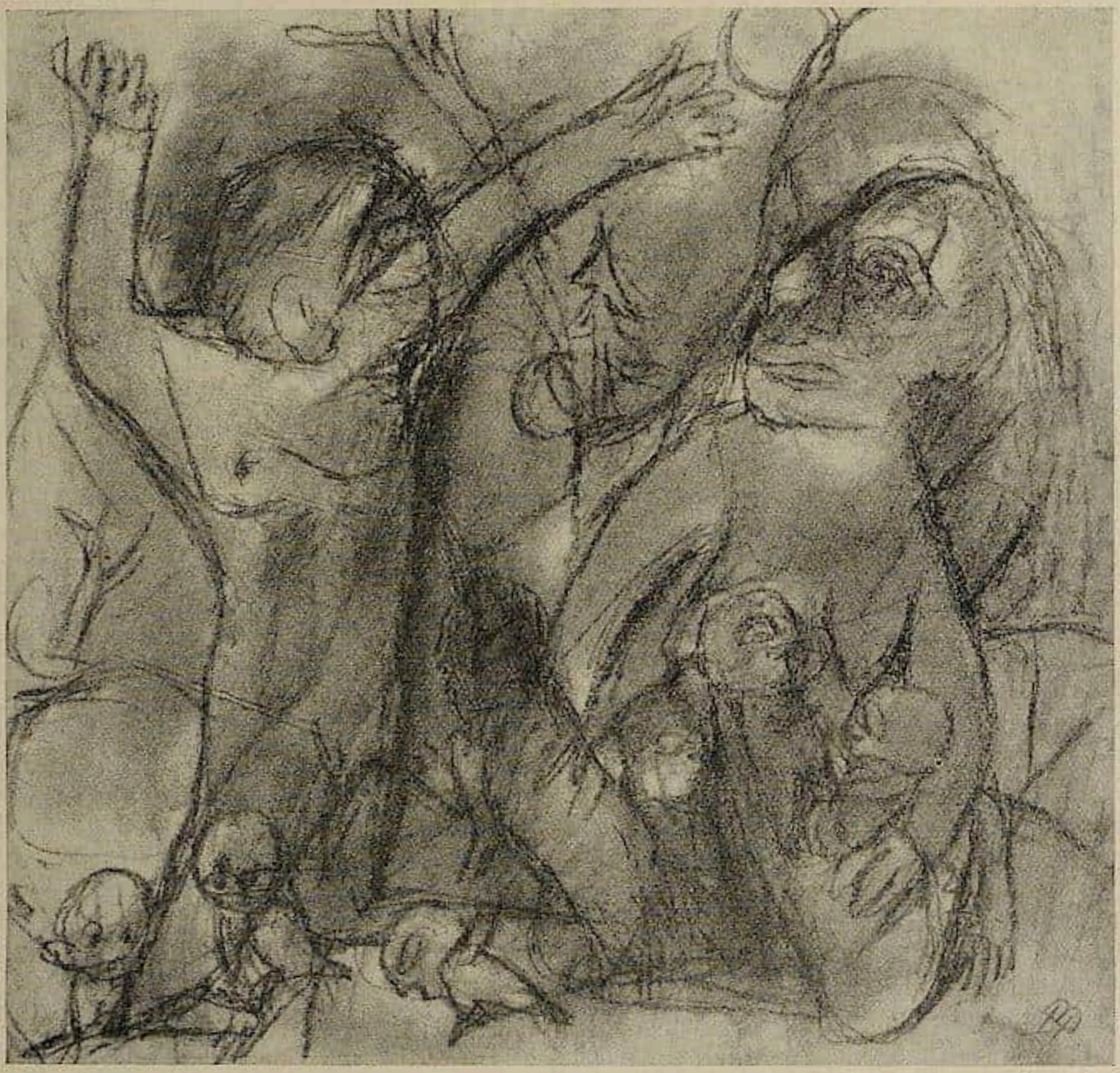
Plaſtiken von Bernhard Hoetger.

Bernhard Hoetger. Zeichnung.

war ihm immer ſelbſtgeſtellte, mit Härte geforderte, ſehr ſchwere Aufgabe: heute iſt er, beiſpielsweiſe in der Büſte des Bildhauers Garbe, zu wahrer Scharfumriſſenheit gelangt. Ekſtatiſch reckt ſich der dargeſtellte junge Bildhauer in unſere moderne Stilgeſchloſſenheit.

Reizvoll, in wohlgefügten Teilen herzhaft anmutig geſtaltet, ſind ja die allermeiſten Werke Hoetgers ſchon ſeit langer Zeit: immer wieder erkannte er aber die Gefahr eines Dabeiverweilens und plötzlich zwang er ſich zu entſchiedener Herbheit: ſeine Eva iſt ſo eine ſchwer den Leib tragende Geſtalt. Verhängnis zieht nieder, kluges Bedachtſein auf ſeinen Pfaden erweckt aber Welt- und Ichkenntnis. So etwas prägt ſich in dieſer gedrungenen Menſchenmutter-Statue aus. Dazu kommt ein Reiz, den ich, in dieſem Fall das „Über-den-Raſſenhafte“ nennen möchte: dieſes Weib kann die Vorfahrin vieler farbigen und auch weißer Menſchen ſein.

Hoetgers „Knabe“ blickt empor, nicht auf die irdiſchen Pfade, ſondern auf die Himmelswege mit ſternenden Meilenzeichen: er wird einmal ein „Gefahrlaufender“ unter uns ſein! Solche Werke ſind immer noch Rundplaſtiken; liebkoſend kann da der Blick um alle eingefühlten zartgeſchaffenen Hautlichkeiten der ſchönen Bildwerke hin- und herſchweifen. Jetzt rechnet das künſtleriſche Gewiſſen Hoetgers beim verſtehenden



Bernhard Hoetger. Zeichnung.

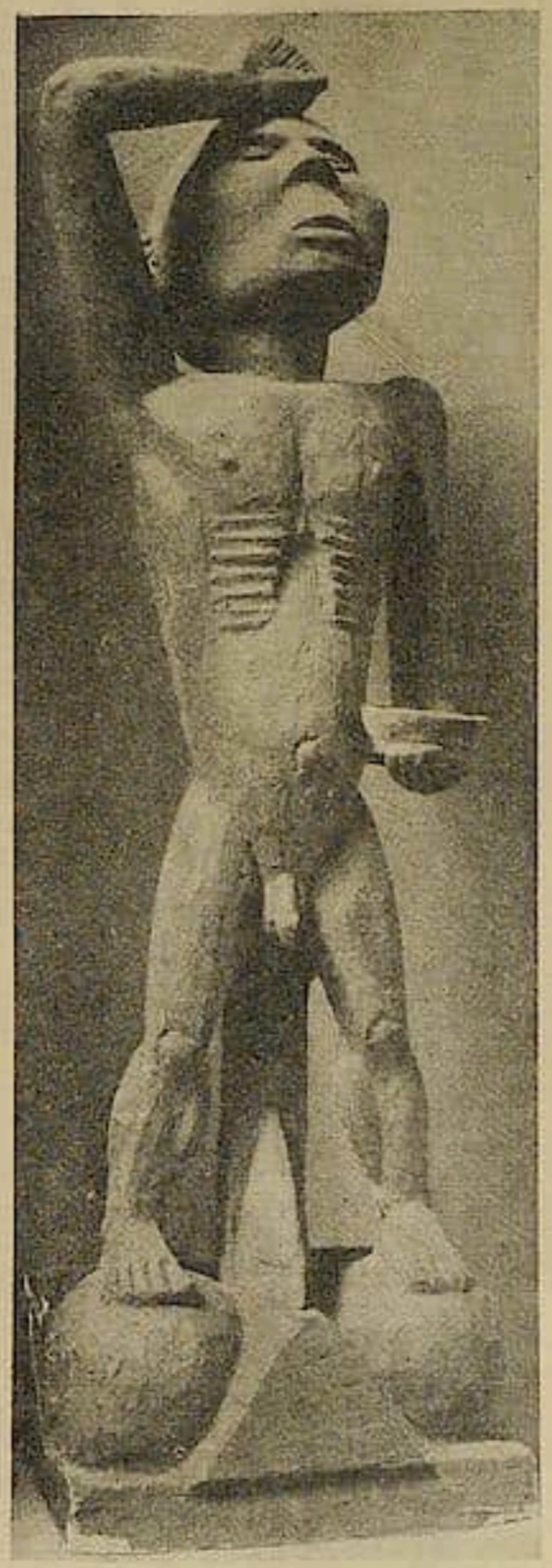
Beſchauer auf Verſtändnis der Beziehungen von Maſſe und freiem Spielraum. Ein in formaler Vollendung ausgeglichener Kampf der „Gegenüber“ ſoll uns erwarten! Doch möchte ich ſagen: auch dieſe zuſammenfaſſende Sehweiſe ſchafft vorläufig embryonale Bildwerke. Den überſeeiſchen Vorbildern weſensverwandt und dennoch einem Gnomenhaft-Barbariſchen Ureuropas zugeneigt, könnte man ſolche Schöpfungen nennen. Aller Logik fremde Kopfwendungen, erbracht durch einen Wiſſenden aus der Zeit Picaſſos und Chagalls, ſtehen vor uns! Umkippungen von Maßen, faſt aus den Möglichkeiten des Plaſtiſchen heraus, ſpielen ſich vor unſern Sinnen ab. Cajolierendes Liebesgeflüſter, uns von heute zukommendes Liebesgetue verwandelt ſich da in ganz vorgeſchichtliche, ſogar vorgeburtliche Schaubringungen. Die Beobachtungen bei einem Säugling, an einer ſäugenden Mutter ſind von einem Kulturmenſchen geſehen, und weil ſie gleichnishaft ſein ſollen, in vorzeitliche Hüllen verſetzt. Hoetgers Werk iſt, wie bereits feſtgehalten, eine Zuſammenraffung vieler eigenen Beſinnungen zu Kunſt und zugleich heute ein Hinausgreifen zu reifem Stilbewußtſein, das wir zu erwarten berechtigt ſind.

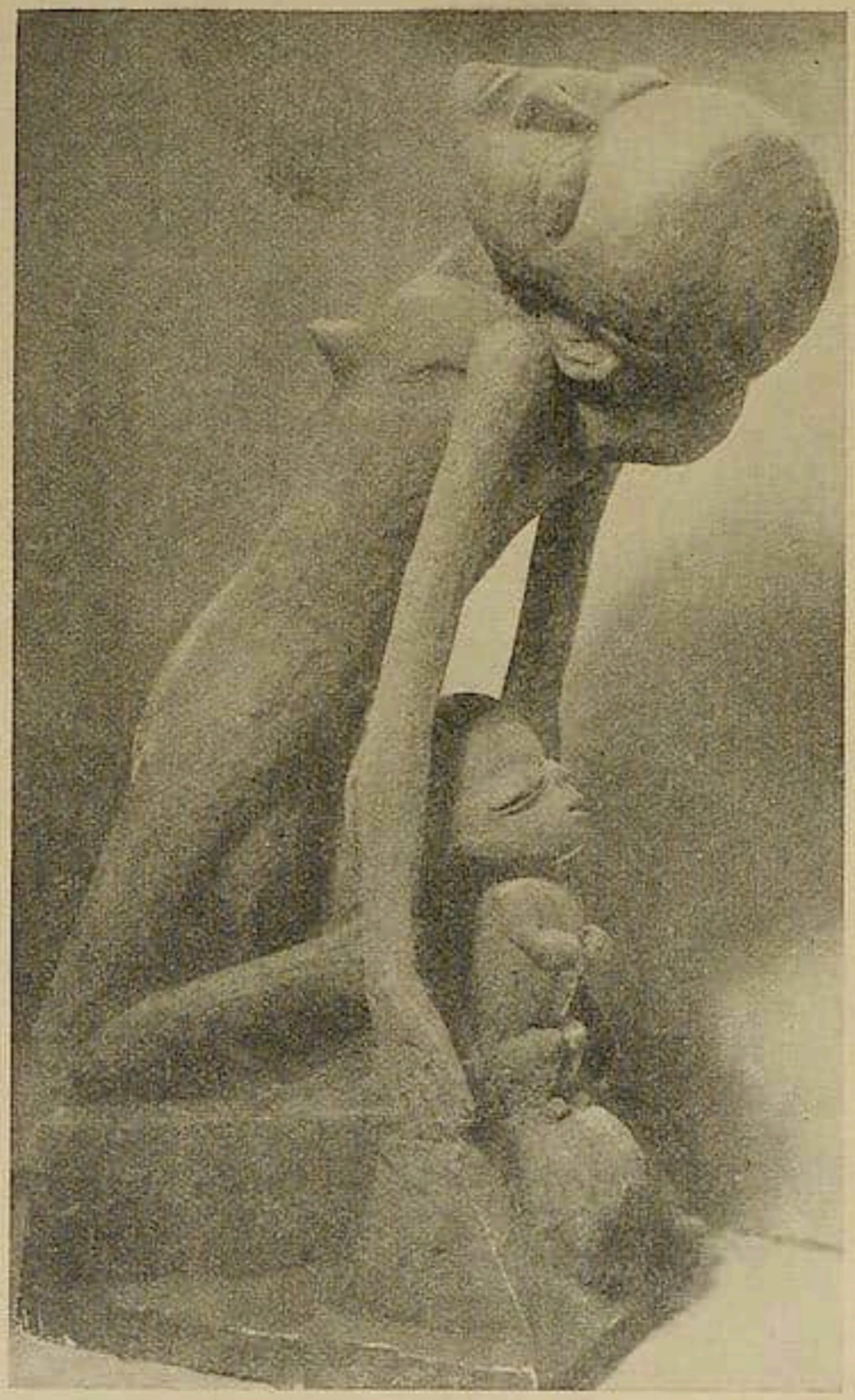
Hoetgers neue Arbeiten

Von GEORG BIERMANN
Mit 10 Abbildungen

Bernhard Hoetger gehört nicht zu den Lauten, die die Brandung weltgeſchichtlichen Werdens im Strudel der Großſtadt umſpült, nicht zu den Erfolgſuchenden, die der Reklame bedürfen, um ſich und ihr Werk in der Zeit ſichtbar zu machen. Seit Jahren wohnt er abſeits von den Zentren, wo ſich die grotesken Bilder modernen Kunſtbetriebes abrollen, auf nordiſcher Scholle, in jenem Lande der Moorbauern, dem einmal als reifſte Frucht Paula Moderſohns Werk erwuchs. Hier auf einem wahrhaft kosmiſchen Boden wurde ihm Natur zum ewigen Gleichnis des Unendlichen, warf göttliche Schöpfung das Geſicht nach innen zurück. Hier ging ihm, dem reich Begabten, der techniſche Schwierigkeiten, um deren Überwindung ſich kleinere Talente ein Leben lang mühen, überhaupt nicht kennt, das Licht reinen Erlebens auf, und Geſichte formten ſich von innen her zu Gleichniſſen auf Ewiges, das im Gefühl, fatumhaft, den Menſchen mit Gott verbindet. Dieſe neuen Werke, die nicht mehr wie jene frühen, heute ſchon klaſſiſch anmutenden Schöpfungen der Pariſer Zeit ihren Schein von außen empfangen, ſind innerer Notwendigkeit erwachſen, ſind Symbole von unbegrenzter Dauer auf primitives urſprüngliches Erleben der von Gott ins Leben geſandten Menſchen, Schickſal zu ſein und dieſes vor das Antlitz des Vollendeten zu tragen. Die ſterbende Mutter, die mit letzter verlöſchender Kraft ihren Sohn zum Licht emporhebt und Leben an Leben vererbt, die ihrem Kinde aus Brüſten der Liebe Nahrung ſpendet oder, umſchließend embryonenhaftes Kindſein, der Empfängnis ihren zurückgelehnten Leib entgegenſteilt, das ſind die Themen einer aus Zeit und Werden erlöſten ewigen Menſchlichkeit, die der Künſtler über die Schwelle aller diesſeitig gebundenen Naturnähe hinaushob, um letzte bildneriſche Freiheit innerem Schauen gegenüber zu finden. So ſind ähnlich vielleicht nur noch die großen Bildner Oſtaſiens Überwinder aller materiellen Gebundenheit geweſen, als ihre Sehnſucht ſie dem großen Licht, dem Nirwana entgegentrieb.

Wer dieſe Dinge freilich mit dem vom Rationalismus ererbten Maßſtab bildneriſcher Proportionalität mißt oder gar an menſchliche Modelle denkt, dem wird ſich der geheime göttliche Sinn dieſer Schöpfungen, die, obwohl aus Material gezeugt, dennoch die Subſtanz verleugnen, nie offenbaren; anders, wer in Kontemplation verſunken, den Umkreis ewiger Symbole ſtreift: dem werden dieſe Werke eines Bildners, der trotz ſeines nur in der Kunſtwelt des Oſtens ähnlich erlebten Univerſalismus durchaus nordiſch empfindet, von ſelbſt zu überſinnlichen Gleichniſſen, zu Form gewordenen Ballungen eines ſo unerhörten Gefühles von abſoluter Reinheit, daß jeder Verſuch einer zeitlichen oder gar ſtiliſtiſchen Umgrenzung die Dürftigkeit jener intellektuellen Feſtſtellung auch ſchon im gleichen Augenblick von ſelbſt erweiſt. — Es gibt da unter dem Dutzend Plaſtiken, die Hoetger — von ſchwerem Leiden geneſen — in wenigen Wochen hinſtellte und die innerlich unbedingt zuſammengehören, noch eine Gruppe, die zwei junge Menſchen im Kuß des Gebens und Empfangens zuſammenbindet. Soll man an Rodin erinnern, der einmal auch mit dem ganzen Raffinement ſeiner impreſſioniſtiſchen Äußerlichkeit das gleiche Thema behandelt hat, um zu erklären, warum Hoetger als Schöpfer in dieſem ſeinen Werk ſo viel größer wirkt, wie er nicht den Rauſch einer flüchtigen Minute auffing, ſondern ein Gefühl im rohen Holz zu bannen verſuchte, das in ſeiner kindhaften Schönheit Ausdruck — um nicht zu ſagen, Schickſal jedes glücklichen Menſchendaſeins iſt, ein Gefühl, ſo ewig wie die Zeit, ſo frei und unbegrenzt in ſeinem göttlichen Fluß wie die Unendlichkeit. Oder man ſehe dieſe beiden Einzelfiguren eines noch mit geſchloſſenen Augen ins Leben hinaustretenden Mädchens, deſſen Gebärde Scham, hinter deſſen zum Kubus gerundeter Stirn Schickſal verſchloſſen ruht, und daneben die Figur



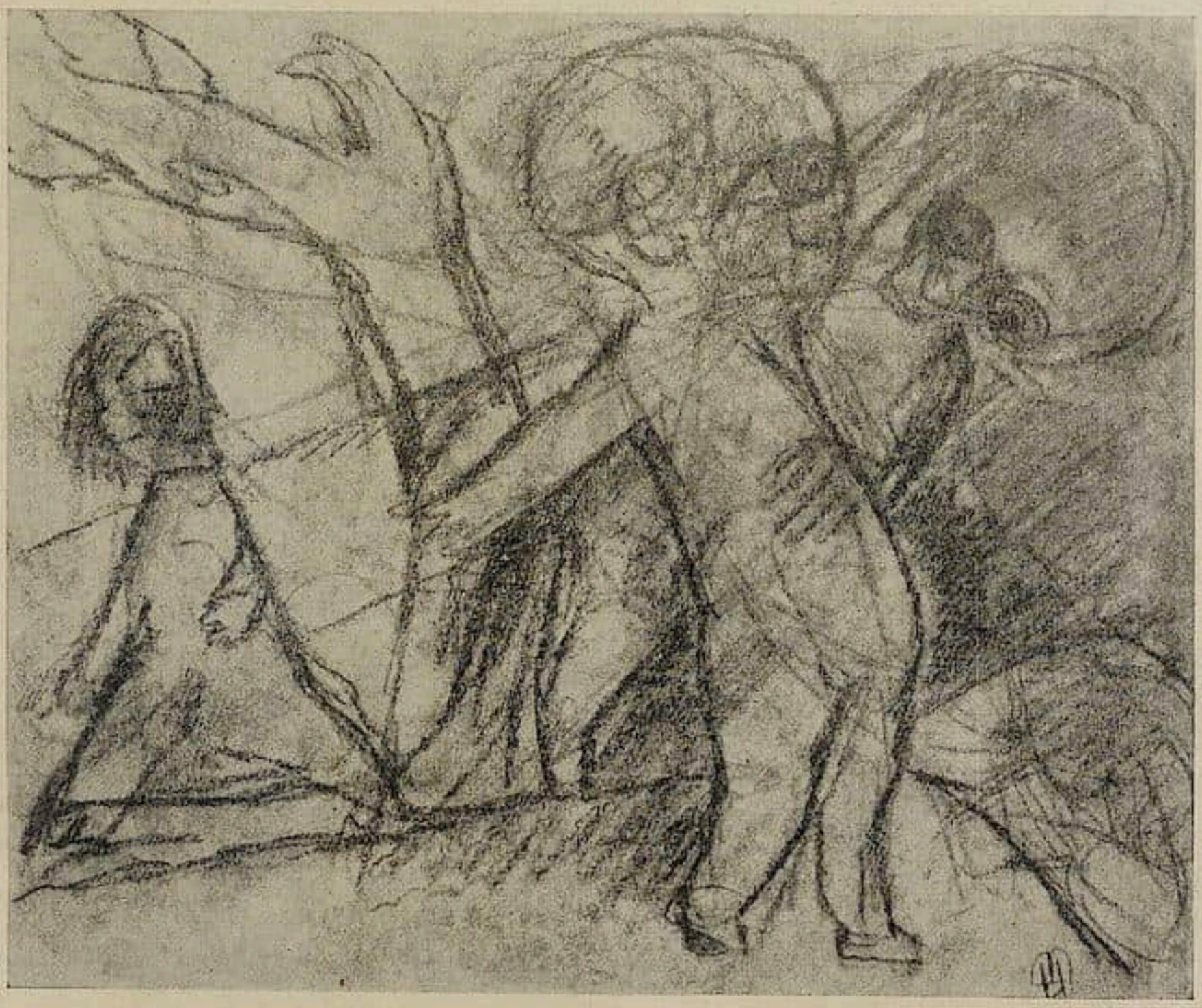


Plaſtiken von Bernhard Hoetger.

Bernhard Hoetger. Zeichnung.

des in gebundener Erdhaftigkeit daſtehenden Mannes, der die Rechte auf die Stirn preßt, und deſſen dem Licht zugewendetes, nach oben gerichtetes Antlitz zugleich Inbegriff einer verhaltenen Aktivität und Ausdruck überlegener Geiſtigkeit iſt. Wem geht da nicht das zeitloſe, Symbol gewordene Sein dieſer mit einem beiſpielloſen Gefühl für plaſtiſche Form komponierten (das Wort iſt hier nur möglich, wenn man jede verſtandesmäßige Überlegung als Sinn desſelben ausſchaltet) Figuren ein, die ihresgleichen in der Kunſtgeſchichte vielleicht nur am Tempel des Borobudur beſitzen. Traurig um eine Zeit, die vor ſolcher Reinheit großen ſchöpferiſchen Wollens nicht in Verehrung verharrt; erbärmlich eine Kunſtkritik, die an dieſe Dinge noch den Maßſtab ihrer rationaliſtiſchen Beſchränktheit anzulegen wagt. Das Problem Hoetger freilich ſpiegelt, wie mir ſcheint, die Tragik dieſer Zeit in beinahe erſchreckender Weiſe wider. Denn eine Menſchheit, die an dieſen Dingen vorbeilebt, ohne ihren ewigen Sinn zu erkennen, ſtellt ſich ſelbſt das Zeugnis ihrer Morbidität und ihres geiſtigen Verfalls aus. Daß dieſer Meiſter — in

einer Zeit, die der universalen Größe seines schöpferischen Geistes keinen Gegenpol bieten konnte — in seinem Werk erst alle Kreise vergangener Kulturen berühren mußte, bevor er in der Einsamkeit zu sich und seiner Kraft zurückfand, wird diesen Künstler und sein Werk einmal vor der Geschichte rehabilitieren, aber auch Anklage werden gegenüber zwei Jahrzehnten deutscher Kunstentwicklung, in der kleinere Geister von geringerem Format für wert befunden wurden, in deutschen Museen die Kunst unserer Zeit zu repräsentieren. Die wenigen aber, die den Meister erkannt, die Förderer und Freunde seines Werkes wurden (und es sind unter denen, die von Kunst etwas zu verstehen vorgeben, gottlob die Schlechtesten nicht), sind in der Überzeugung zu Hoetger und seinem Werk von Jahr zu Jahr innerlich noch gewachsen. Sie erleben mit Staunen gerade jetzt das Werden seines letzten und vielleicht größten Werkes, die Vollendung jenes neuen Hauses, das sich der Künstler eben am Abhang des Weyerbergs mit dem Blick gen Süden errichtet hat. Für sie und die ihnen gleich Gesinnten bedeutet auch die Mappe mit Lithographien, die soeben Alfred Flechtheim mit einem Geleitwort von Kasimir Edschmid in beschränkter Auflage herausgibt, und die Gebilde urtümlichsten transzendentalen Dranges verschließen (ähnlich den hier reproduzierten Zeichnungen), Formung eines schöpferischen Willens, der unbeirrt von den Meinungen der Welt, Wesentliches aus der dumpfen Ahnung seiner Gestaltungskraft uns und der Nachwelt mitzuteilen hatte.



Bernhard Hoetger. Zeichnung.

Johannes Molzahn

Mit 8 Abbildungen | Von ERICH WIESE

Der Kreis

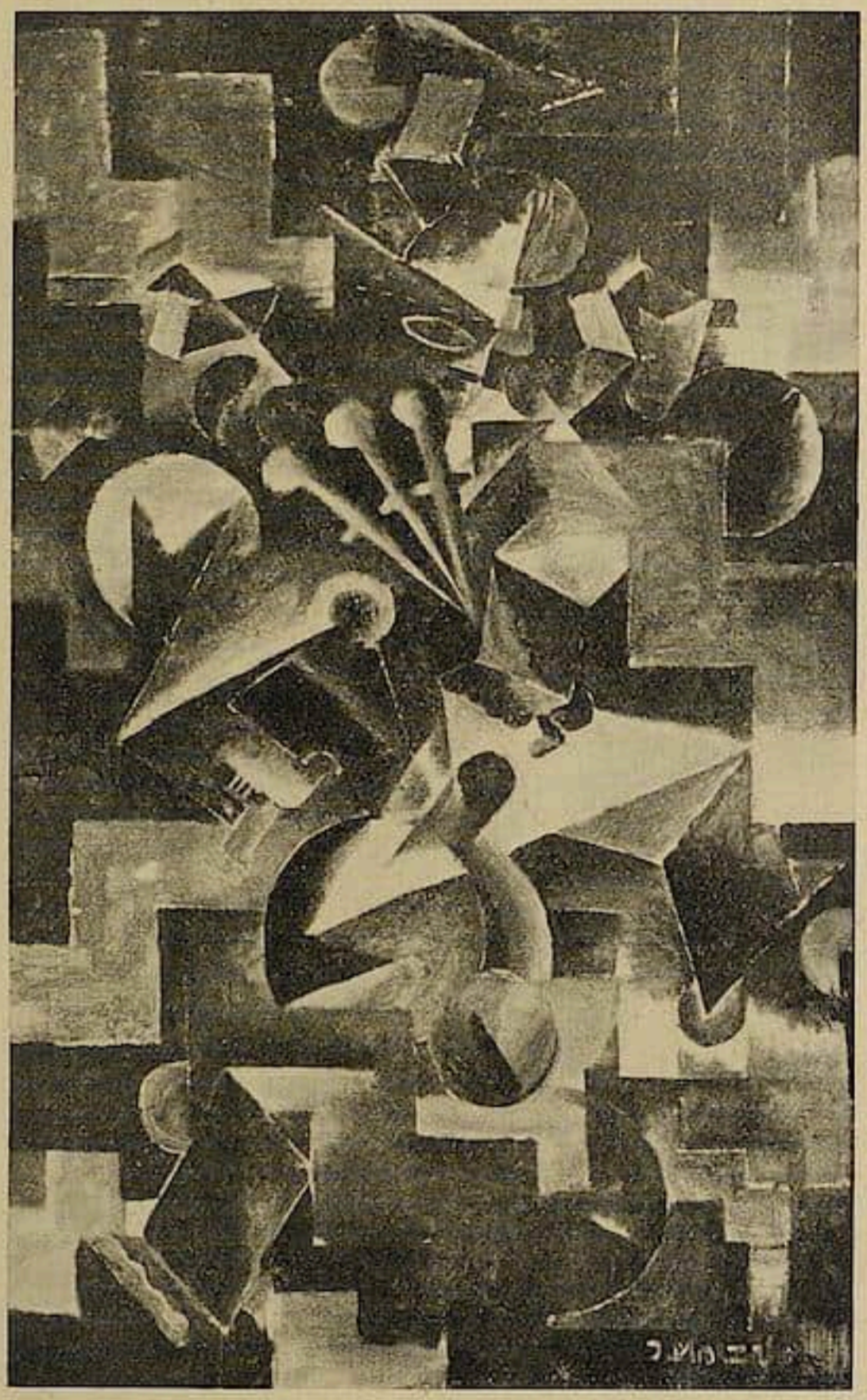
Über Kunſtwerke reden, bleibt in Ewigkeit Stückwerk. Wie all unſer Reden über Ewigkeit. Das iſt einer der Gründe — nicht der geringſte — dafür, daß die beſten Dinge über Kunſt in Aphorismen und Eſſays geſagt wurden, d. h. durch Kunſtwerke. Alſo: ſollten auch nur Dichter zu Bildern Worte machen, uſw. Aber ach: wer ſcheidet Dichter und Dichter! Es gibt einige ſelten Begnadete zu allen Zeiten, deren Rede iſt Kunſt von Anbeginn. Es gibt deren mehr, die ihre Kunſt keiner Feder anvertrauten. Unter dieſen wenige, die ihre Stimme erheben. Danken wir das allen guten Geiſtern: es gibt noch Menſchen zur Inbrunſt. Stumme Dichter. Die Aufgetanen. Die ſpät, nach allem Erlebnis, manchmal Fragen hätten. Die niemals Fragenden. Die Gläubigen von Natur. Die Dank wiſſen, wenn ungefragte Antworten ihnen begegnen.

Was aber ſagen die „wirklichen Dichter“ über Kunſt? — Nichts: ſie ſchaffen Kunſt. Was ſagen ſie über Bilder — Schnitzwerke? Weniger als wenig: viele Töne birgt die Harfe; rufe ſie an, vielleicht antwortet einer. Gleichgeſtimmte Künſtler und rückläufige Muſcheln ſind einer Art. Gleichgeſtimmte Kunſtwerke des Worts, der Farbe, des Steins — jeder Gattung — mit ihnen.

Warum ſich grämen! Was haben die Menſchen zur Inbrunſt damit zu tun! Sie wiſſen nicht einmal, daß ſie das Glück der Schaffenden ſind, ja, deren einziges Glück! Preiſen wir die Menſchen zur Inbrunſt: „Selig ſind die Einfältigen.“

Hier will ich ſagen, was ich mehr weiß als ſie. — In ſolchem Zuſammenhang ver-

Johannes Molzahn. Neue Tafeln. 1917.



Johannes Molzahn. Mysterium-Mensch. 1919.
Mit Genehmigung des „Sturm", Berlin.

geſſe man nie, in die Jahrtauſende zu horchen: ihre Erkenntniſſe umkreiſen uns, ſind Anfang und Ende, Folie und Kuppel. Die Zeiten ſprechen, z. B.:

„Eher geht ein Kamel durch ein Nadelöhr . . ."
„Wo ein Wille iſt, da iſt ein Weg."
„Nichts iſt ſo fein geſponnen . . ."
„Gegen den Tod iſt kein Kraut gewachſen" („Gott ſei Dank!").
„Alles iſt eitel" (Geſetz von der Erhaltung der Energie).
Und: „Wirf keinen Stein in den Brunnen, aus dem du getrunken haſt."

Die Antworten

Johannes Molzahn. Seine Voreltern waren mütterlicherſeits holländiſche Rheinfahrer; vom Vater her pommerſche Bauern (Kunſt hat den Rhythmus des Bluts).

Ihn lockte keine Akademie. Auch die Zeichenſchule (wohlmeinende Gönner verſchrieben ſie ihm) hat ihn nicht ſo zeichnen gelehrt, wie er es ſchon als Knabe konnte.

Welch ſtarken Geiſt trieb das Leben in keine Gaſſen der Finſternis? Auch ihm ward dieſe Gunſt. Sein Daſein im Licht begann, als ſeine Straße einſam wurde. Er glaubte dem Stern, der vor ihm zog, ob er gleich einzeln ſtrahlte. Und ſiehe: ſeinem Geſtirn — ſchauen wir um uns — geſellten ſich, nach zwingendem Geſetz, neue, neue, neue: von Gläubigen getragen. Da erkannte er, daß er Knoten wäre eines Netzes über Zeit und Welt, „pulſender Stern“ in kosmiſcher Sphäre: und erlebte das Glück, immer wieder ſeitdem, bis heut.

Kokoſchka hat ihn früh bewegt. Große Natur, die Alpen, waren ihm offen. Freunde gingen neben ihm. Doch die äußeren Erſcheinungen ſanken und ſinken in ihm wie Phöbus zu Aſche: ihre Auferſtehung — viele werden Eines, eine Vieles — ſind Verknüpfungen zur Ewigkeit, Hoffnungen zum Jenſeit, Dokumente zum Glauben.

Ihm ankert alles im Kosmos. Dieſer ſcheint die Axe ſeiner Weltanſchauung, ſein Nirwana, die abſolute Erlöſung. Dahin zielt nicht nur, was ich die Auferſtehung der äußeren Erſcheinungen in ſeinem Werk nannte. Die dem innern Quell unmittelbarer entſpringenden Vorgänge tun es erſt recht. (Ausländiſche Aushorcher überfielen ſeine Arbeitsſtätte, fragten ihn, ob er von Gefühlskomplexen ausginge. Er verſtehe davon nichts, antwortete er.) Mißbrauchte Worte, wie Liebe, kann man zu ihm nicht in Beziehung ſetzen: er greift immer und beim geringſten auf die Urgründe zurück. Und ſo ſpricht er vom männlichen und weiblichen Prinzip. Dieſes Paar von Polen rollt unaufhörlich auf ſeiner Bahn — neben andern. Von denen, alles wie ein Urnebel umſpannend, der große Schauplatz ſeiner Geſichte, die beherrſchenden dieſe ſind: Raum — Zeit, in einem gedacht: Bewegung. Wir können den Kreis ſchließen: Zwei Gegenpole in Raum und Zeit — bewegen ſich. Er umfaßt die Unendlichkeit des Seins.

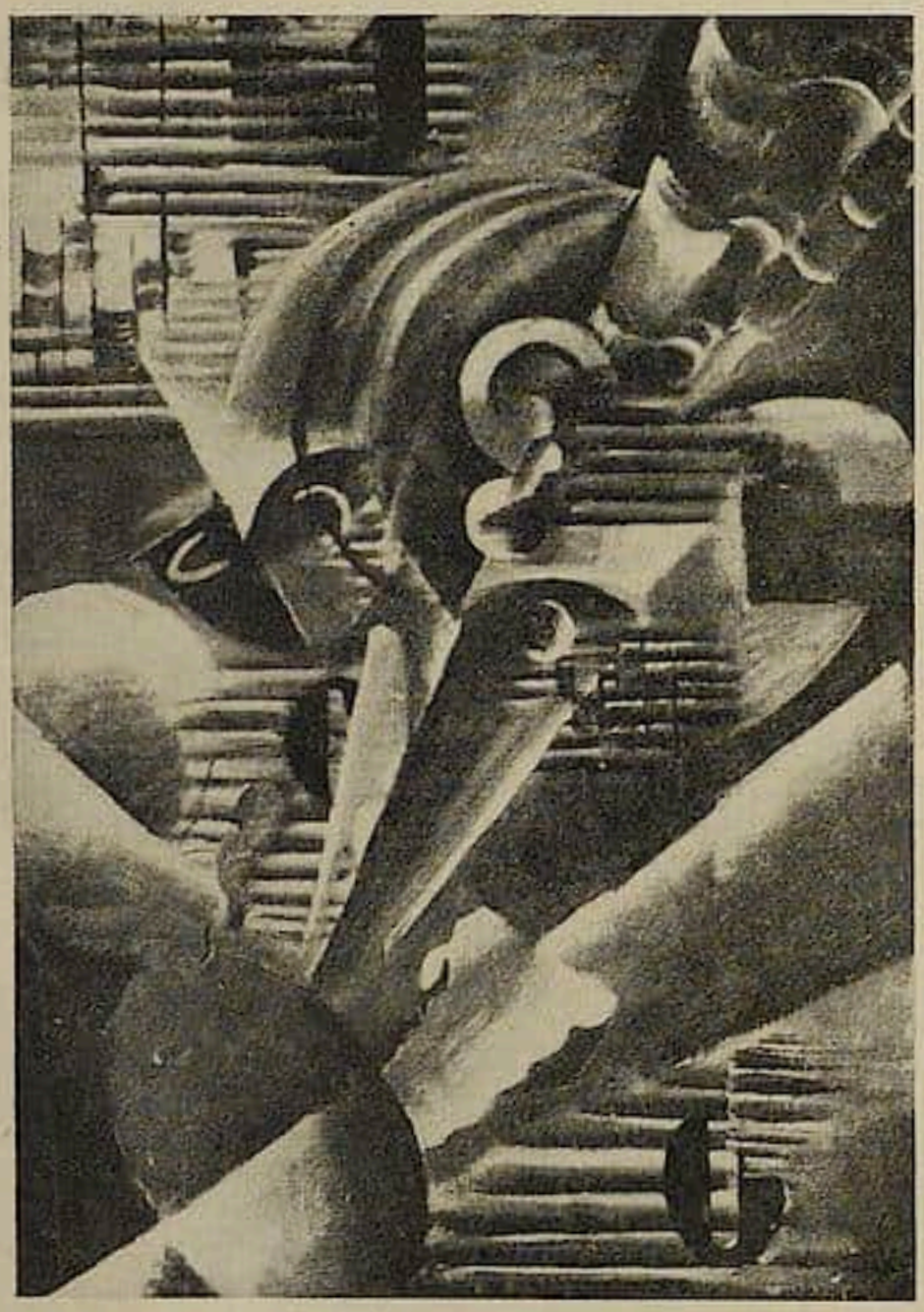
Kehren wir vom Gedanken zum Stoff zurück: wie ſpiegeln ihn ſeine Bilder? Durchaus folgerichtig. Jede neue Phaſe der Bewegung ein neues Geſicht, eine neue Form. Wobei der Schatz der Ausdrucksmittel in ſtändigem Wachſen iſt. Es geht wie mit der Sicherheit eines Menſchen auf dem Seil. So iſt die Auflöſung der Erſcheinungszuſammenhänge, der ſog. Naturform, ein natürlicher Vorgang. Er ſpielt ſich in der Form wie in der Farbe nahezu nebeneinander ab. In frühen Bildern kreiſen Sonnen — mit Gelb und Rot; denen die Erde ihr Grün entgegenſtrahlt. In dieſes kosmiſche Geſchehen hineingebannt iſt der Menſch; wie in einem magnetiſchen Rhythmus mitſchwingend; die Pole: Mann — Weib. Das Vermittelnde: Kind. Das Daneben in gleicher Not: Tier. Stichwort: „Kosmiſche Familie“ (1916).

All das ſchwindet im Gang der Zeit ſo weit, daß es noch eben Symbol ſein kann; weſentlicher iſt, daß es darauf zielt, reſtlos Mittel zu werden zum Erlebnis des ewig Unbegriffenen.

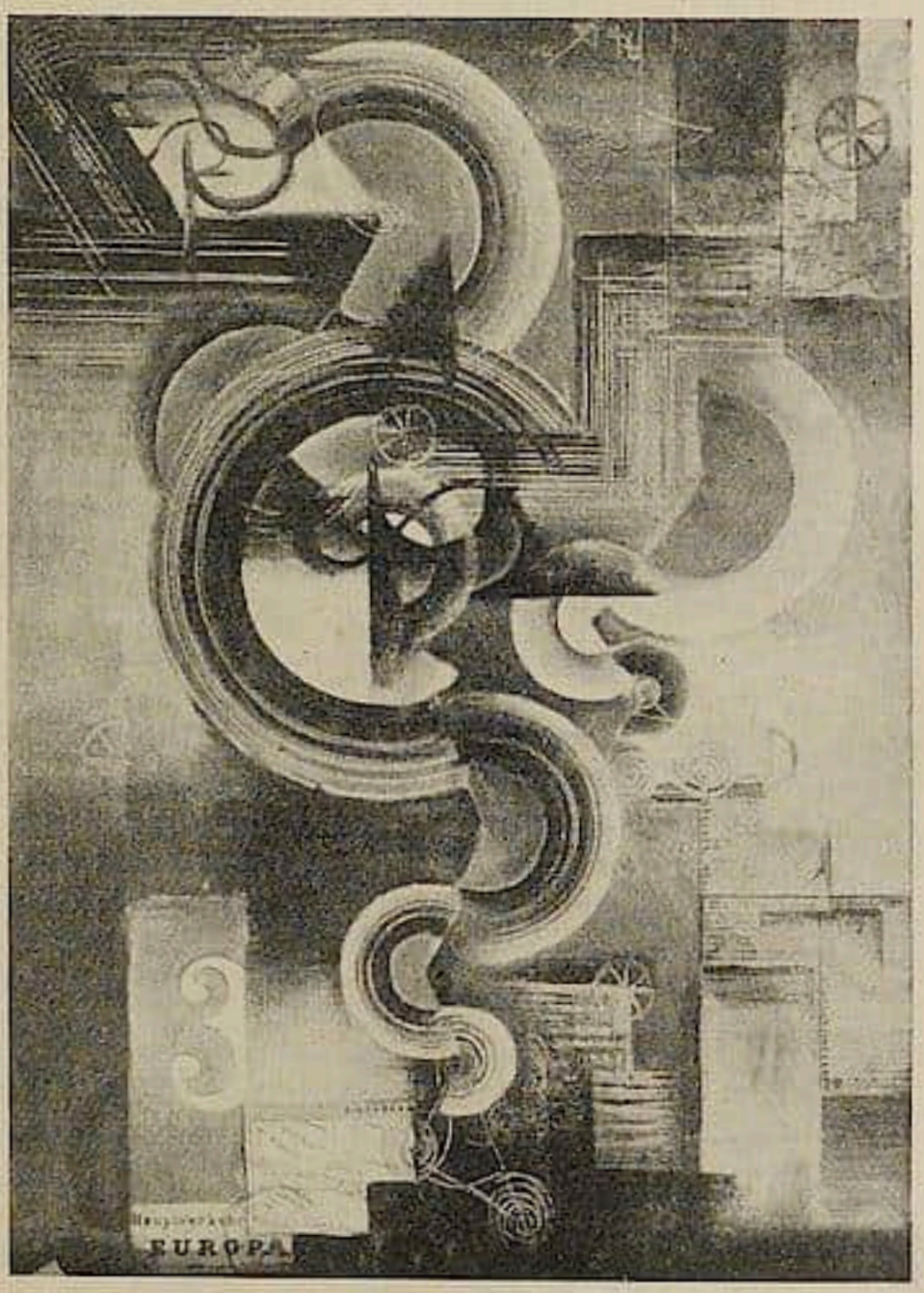
Epiſodiſch vollzieht ſich das Schaffen des Künſtlers. „Mondhafte Verzückungen“ iſt ein gutes Wort Theodor Däublers bei Gelegenheit einer der erſten Ausſtellungen Molzahnſcher Bilder, aber: eben nur eine flüchtige Epiſode kennzeichnend. Das Rad rollt, durch neue Häuſer des Himmels. Andere Farben und Formen. Das Formproblem verſchmilzt immer mehr mit dem der Bewegung. Äußerlich gibt es damit ein gewiſſes Hin und Wider von Farbe und Bewegung. Das Vereinen der Zwei weiſt in die Zukunft. Die letzten Bilder ſchreiten ſchon hinein. Ungenützte Möglichkeiten werden Tat[1]. Dies gilt uneingeſchränkt auch heute. Geſetzmäßig entfaltet ſich Molzahns Werk. Denn ſtark iſt der Wille zum Werk, unerbittlich bis zur Härte gegen ſich und andere!

[1] Dieſer Aufſatz wurde bereits vor Jahresfriſt geſchrieben.

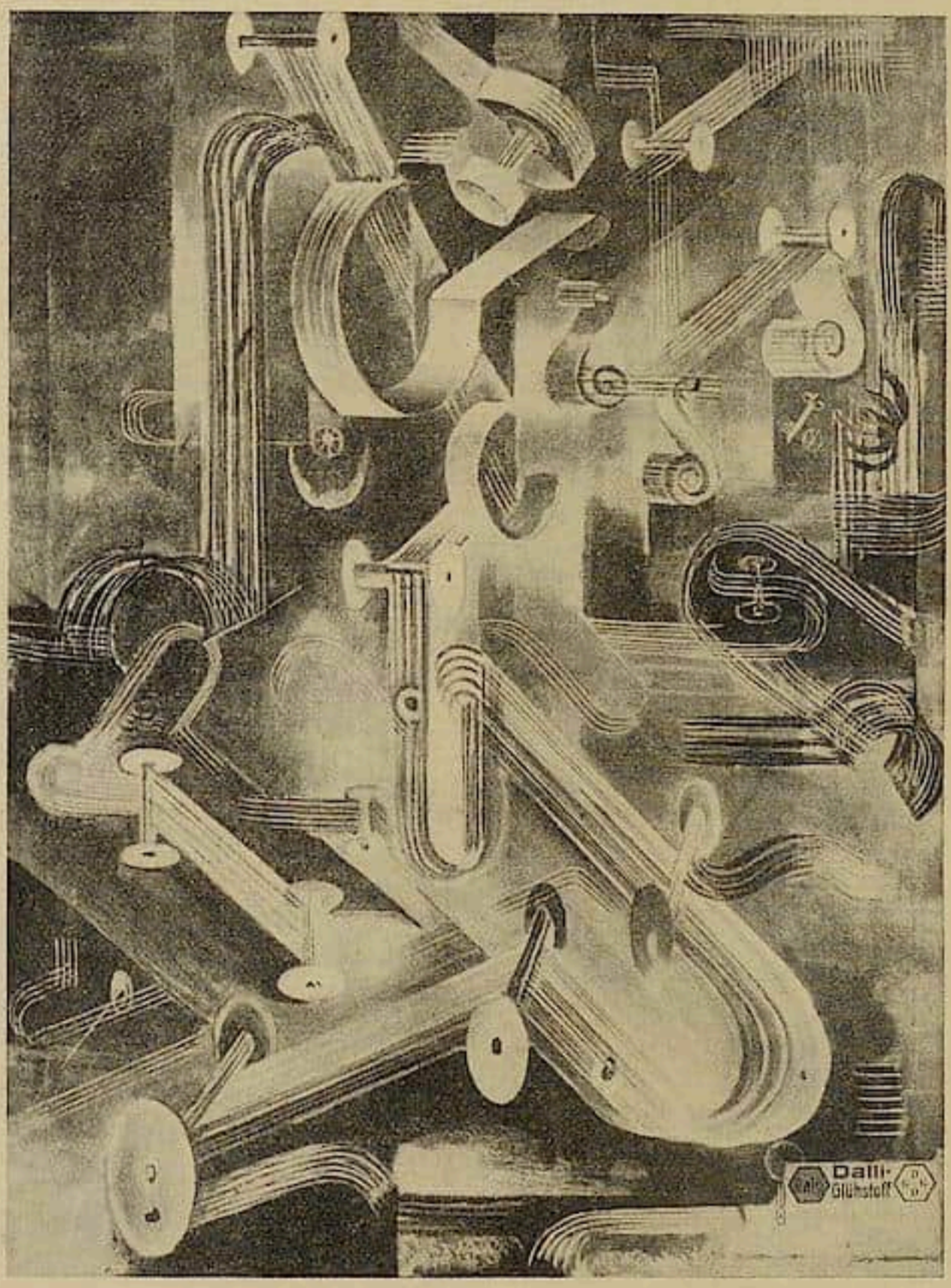
Johannes Molzahn. Geſicht-Dimenſionen. 1920.



Johannes Molzahn. 0...1..0. 1919.



Johannes Molzahn. Steigende Bewegung. 1920.



Johannes Molzahn. Mit wertvollem Glühſtoff — über alle Teile der Erde — über das Weltgebäude. 1920.

Der Künſtler

1917. „. . . . das mein Wille iſt in Malerei — unterordnen des rein Stofflichen unter die wirklich reinen Mittel Farbe, Form — letztere nicht ihrer ſelbſt willen — keinen äſthetiſchen Götzendienſt — nur als Mittel — Mittel zum Ausdruck, ſtärkſten Ausdruck einer tiefen, wahren Innerlichkeit, um nicht zu ſagen Frömmigkeit . .“

In einer Schaffensperiode: „Es iſt eine Klarheit, die keine Grenzen verträgt.“ Hemmung. Apokalyptiſches Drängen: „Blick in den Kosmos.“ „Bedecktes Geſtirn.“ „Bleierner Verſchluß.“ „Löſung der Siegel.“

1918. Im Heer: „. . Aquarell — mit unzulänglichen Mitteln — geſtoßen — Etappe der Farbe — nur der Farbe — quälend — fordert die Form — die große Tafel . . . .“ und „Aquarell — nur Verſuch in abſtrakter Farbe — und nur Farbe — alſo ein abſichtlich beſchränktes — was für mich die Idee vom Bild noch nicht verkörpert — Was

Johannes Molzahn. Familienporträt. 1920.

ich ſehe iſt: Form und Farbe — innigſt vermählt — geſteigert zum äußerſten als Ausdrucksträger der treibenden Idee — Bild . . ."

1919. „Jahrhunderte — Jahrtauſende — hämmern — glühen nach vorn — ſchrauben ihre Energie in die EWIGKEIT!

Jedes Kunſtwerk ein flammendes Mal des EWIGEN . . . Wir grüßen und ſingen den Weltinſtinkt — das lebendige Ereignis im Menſchen . . . . Geöffnet gehen wir Euch in unſern Werken entgegen."

(Aus dem „Manifeſt des abſoluten Expreſſionismus", Ztſchr. Der Sturm X, 6.)

Stichworte zu einigen Werken

I. 1916—1917. Kosmiſche Familie. Reiter im Chaos. Schöpfung. Schickſalskurven Verwandlung. Neue Tafeln.

II. 1919. Energien geſteilt. Geſchehen. Menſch — ein Schickſal der Ewigkeit. ER kommt. Myſterium — Menſch. Pulſender Stern. Klingen.

Den Frauen. Frauenmond. Monden. Das Bild mit den goldenen Scheiben. Myſterium. 0 — 1 — 0.

Zeiten. Mondzeiten. Zeittaſter. Schiff. Neues Land. Frauenſpiegel. Schickſalsnacht. Spannung vor. Entſiegelt.

III. 1920. Stetes Schreiten in . . . Traumruf. Fahrt in . . . Kolumbus — eine neue Fahrt. Geſicht — Dimenſionen. Steigende Bewegung. Meine neue Höhenmaſchine. Mit wertvollem Glühſtoff — über alle Teile der Erde — über das Weltgebäude.

Porträt von MIR und DIR. Familienporträt.

Anmerkung. Das Verdienſt, zuerſt Werke des Künſtlers in größerem Stil ausgeſtellt zu haben, gebührt Herwarth Walden. Molzahnſche Bilder waren und ſind u. a. zu ſehen: Berlin, „Sturm“, 1916—1919 / Breslau, Galerie Arnold, 1917, 1921 / Weimar, Ausſtellung „Entwicklung Weimarer Malerei“, 1919 / Darmſtadt, Mathildenhöhe, 1920 / München, „Neue Sezeſſion“ / Stuttgart, I. und II. Herbſtſchau neuer Kunſt, 1920 / Jena, Kunſtverein, 1920 / Marburg, Kunſtverein, 1920 / Burg Lauenſtein Oberfranken, bei Wilhelm Uhde / Berlin, „Sturm“, Dezember, 1920 / Düſſeldorf, Galerie Flechtheim, Mai 1921 / New York 1921 uſw.

Johannes Molzahn. Kuh mit Kälbchen. Zeichnung. 1917.

Funde aus einer mittelalterlichen Nekropole bei Tuzla in Bosnien

Mit 10 Abbildungen | Von F. v. LUSCHAN

Anfangs 1879 bemerkten mein Freund und damaliger militärischer Vorgesetzter Bernhard v. Vahlkampf und ich, anläßlich eines Spazierganges auf dem Kamme der südlich von Tuzla gelegenen Ravna Trešnja aus der Wand eines im Vorjahre von den Türken ausgehobenen Schützengrabens in regelmäßigen Abständen und paarweise eine Anzahl von menschlichen Unterschenkelknochen herausragen. Es war sofort klar, daß es sich um einen Platz mit in Reihen geordneten Gräbern handelte und wir beschlossen, Nachforschungen nach Alter und Art des Grabfeldes wie seiner Skelette anzustellen. Wir beide waren damals Angehörige der österreichischen Okkupations-Armee, v. Vahlkampf als Major bei Zwölfer-Ulanen, ich als der dem Regiment zugewiesene Militärarzt und hatten unseren Aufenthalt in dem damals wissenschaftlich noch ganz unberührten Bosnien auch vorher schon zu verschiedenen Ausgrabungen benützt. Bei den Arbeiten auf der Ravna Trešnja schloß sich uns bald noch ein dritter Herr, Hauptmann Schaffer, an, der gelegentlich einige seiner gerade dienstfreien Artilleristen mitbrachte, die wir mit dem Abheben der oberflächlichen Erdschichten beschäftigten, während die eigentliche Ausgrabungsarbeit von uns Offizieren eigenhändig besorgt wurde. So war es möglich, im Verlaufe einiger Monate vierzig Gräber zu untersuchen, aus denen im ganzen dreißig zum größeren Teil gut erhaltene Schädel für die anthropologische Abteilung des Wiener Naturhistorischen Museums geborgen werden konnten.

Beigaben fanden sich in diesen Gräbern nicht regelmäßig; in einigen Gräbern von Männern waren nur kleine, durch Rost fast völlig zerstörte eiserne Gürtelschnallen nachweisbar, in mehreren eiserne Sporen, in einigen anderen kümmerliche Reste von einschneidigen Dolchmessern, die vermutlich Holzgriffe gehabt hatten. In einem anderen männlichen Grab befand sich ein etwas besser erhaltener dreikantiger Dolch, der damals in den Besitz von Herrn Schaffer überging und jetzt verschollen ist. In einem weiblichen Grabe fanden sich neun silberne Knöpfe, fast kugelförmig, 12 bis 13 mm im Durchmesser, von derselben Art, wie sie noch heute vielfach in slavischen Ländern getragen werden. Von einem dieser Knöpfe fehlt die obere Hälfte, so daß es leicht ist, über die Art ihrer Herstellung ins Reine zu kommen. Jeder einzelne Knopf besteht aus zwei ganz dünnen halbkugeligen Schälchen und aus einer verhältnismäßig starken Öse, deren Enden in ein Loch auf dem Boden des unteren Schälchens eingeführt und dann umgebogen und festgelötet wurden. Das obere Schälchen wurde dann aufgesetzt und von außen angelötet. Sämtliche dieser neun Köpfe haben in dem unteren Schälchen ein kleines, wie mit einer Stahlnadel durchgestoßenes Loch, das vermutlich den Zweck hatte, der beim Löten stark erhitzten Luft einen Ausweg zu lassen. Völlig gleichartige Löcher zeigen auch die sämtlichen Knöpfe aus einem wohl gleichaltrigen Funde am Mramor bei Zwornik und aus einem Grabe am rechten, also serbischen Ufer der Drina, nur wenige Kilometer von der bosnischen Grenzfestung entfernt.

Bemerkenswerte Funde fanden sich in den Gräbern auf der Ravna Trešnja nur bei wenigen Skeletten, bei einem die mächtigen Bronzesporen, die hier (Fig. 2) abgebildet sind, bei zwei anderen einem männlichen und einem weiblichen, die beiden (Fig. 3 a, b) abgebildeten silbernen Fingerringe, der eine mit einem sehr rohen Adler, der andere mit drei leicht erhabenen rautenförmigen Feldern.. Ein viertes Grab enthielt ein 10 cm im Durchmesser haltendes flachrundes Schälchen mit gebuckeltem Boden aus fast farblosem, nur ganz leicht hellgrünem Glas. Das tadellos erhaltene Stück ist damals in den Besitz des Herrn Schaffer übergegangen und war schon zu seinen Lebzeiten verschollen, wahrscheinlich von seinen Kindern oder Dienstboten zerschmettert. Ein noch ungleich schöneres Glasgefäß fand sich neben dem Schädel eines fünften Skelettes, allerdings zerbrochen, aber doch nahezu vollständig erhalten, so daß es unschwer ergänzt werden konnte. Der hier Fig. 4 a, b in $^1/_2$ bzw. $^1/_3$ d. w. Gr. abgebildete Becher ist papier-

Abb. 1. Silberne Knöpfe. 14. Jahrh. $^1/_1$ d. w. Gr.

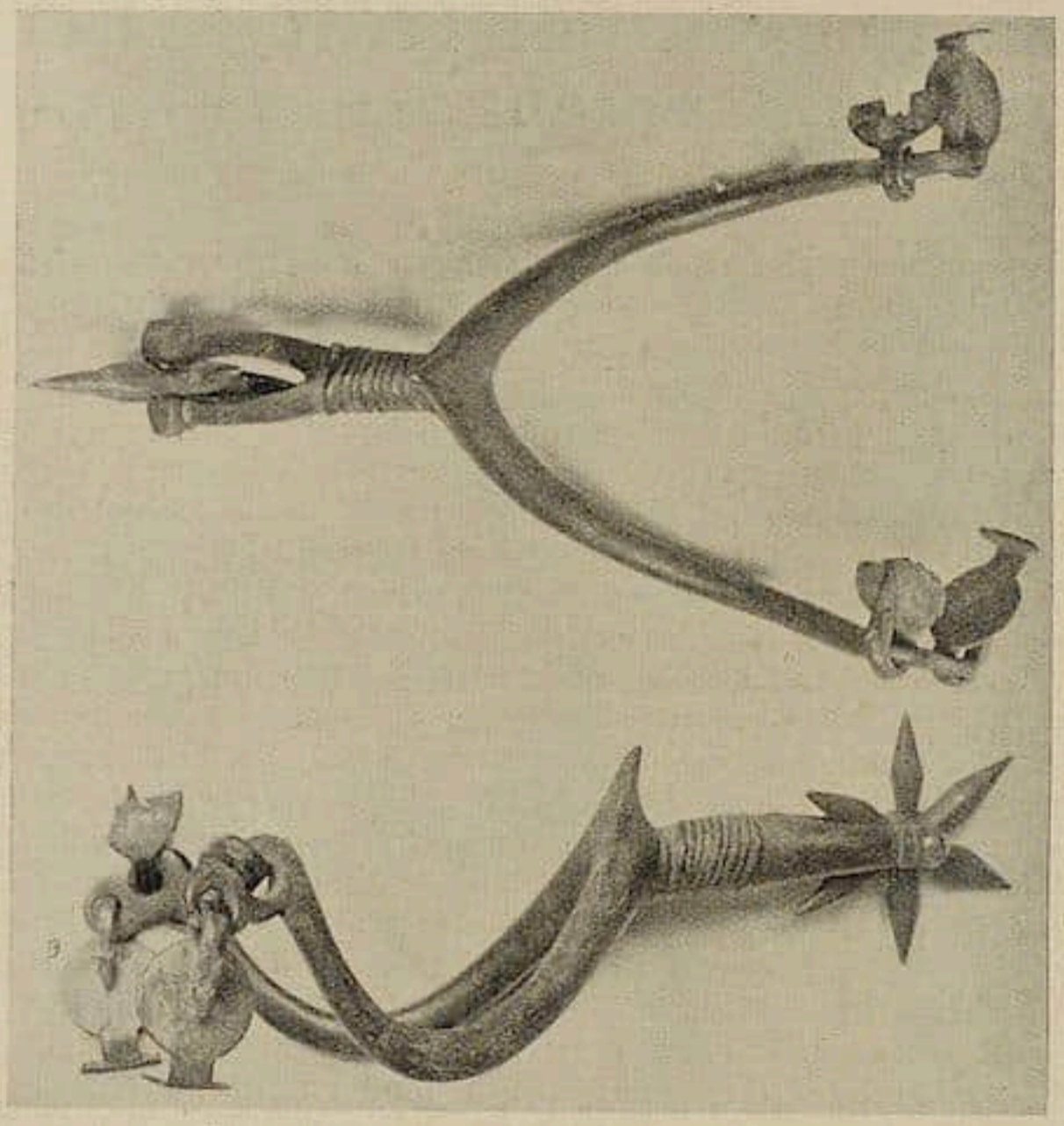


Abb. 2. Bronzesporen. 14. Jahrh. ½ d. w. Gr.

dünn, aus fast farblosem Glas; der untere zylindrische Teil hat zwölf längliche, flach vorragende Rippen, der obere ist mehrfach mit ringsum verlaufenden dünnen blauen Glasfäden umfangen; der Boden des Bechers ist kegelförmig eingestülpt. In seinem jetzigen Zustand wiegt das ganze Gefäß nur 142 g, es ist jetzt am oberen Rand mit einem dünnen Draht versteift, während die fehlenden Glasstücke durch dünnes japanisches Papier ersetzt sind. Ursprünglich dürfte das Stück wohl noch etwas leichter gewesen sein und dabei faßt es über 1700 g!

Noch ganz ungleich kostbarer waren aber die Beigaben bei dem sechsten dieser Skelette. Bei diesem lag längs des rechten Beines das mächtige, hier in Fig. 5a abgebildete eiserne Schwert, längs des rechten Hüftbeins der Fig. 5b abgebildete eiserne Dolch mit Resten von zwei schlecht erhaltenen Knochenschalen am Griff. Etwas rechts vom dritten Lendenwirbel lag die eiserne Schnalle (Abb. 5c) und unweit von ihr die zugehörige eiserne Zunge (Abb. 5d); ebenso sind die hier abgebildeten, zum Schwert und zum Dolch gehörigen Ortbänder an ihrer richtigen Stelle gefunden worden. Von dem Lederzeug des Schwertgurtes und der beiden Scheiden war keine Spur erhalten, ebenso wie auch die sämtlichen eisernen Stücke so durch Rost gelitten haben, daß eben nur ihre allgemeine Form gegeben ist; von der ursprünglichen Oberfläche, die wir uns wohl verziert zu denken haben, ist nichts erhalten.

In der Fersengegend des Skeletts lagen zwei große, sehr stark verrostete Sporen aus Eisen, für deren Form hier auf die in Fig. 2 abgebildeten, fast völlig gleichgeformten und ebenso großen Sporen aus Bronze verwiesen sei, die in einem unmittelbar benachbarten Grabe gefunden wurden; nur die Räder an den beiden Sporenpaaren sind verschieden; bei den eisernen bestehen sie aus flachen wie die Schaufeln eines Mühlenrades angeordneten fast brettchenartigen Stacheln; bei den (Fig. 2) abgebildeten Bronzesporen haben die Rädchen die Form eines sechsstrahligen Sternes, bei dem jeder Strahl fast 2 cm lang vorspringt, im Querschnitt kreisrund und konisch scharf zugespitzt

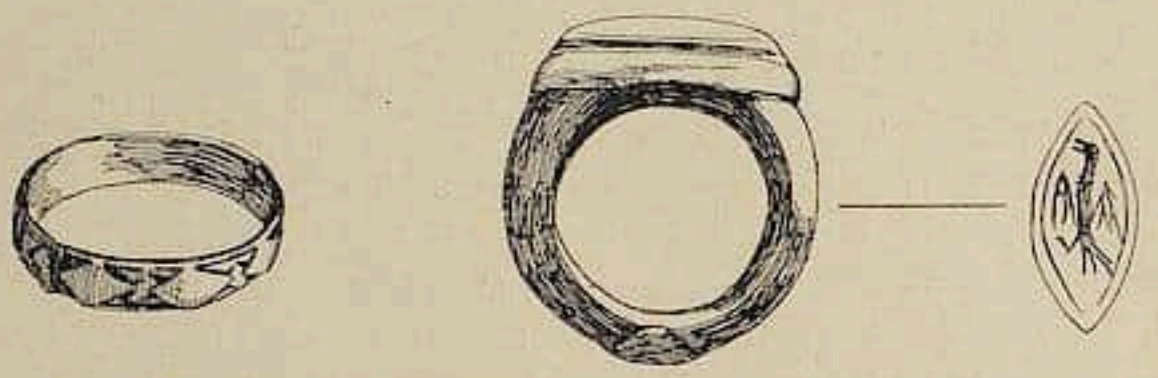


Abb. 3. Zwei ſilberne Fingerringe. 14. Jahrh. ½ d. w. Gr.

iſt. Jeder Seitenbügel des Sporns trägt zwei Löcher, in denen ſich noch die Bronzebeſchläge für das nötige Riemenwerk befinden. Die Haken, mit denen dieſe Beſchläge in die Bügellöcher eingehängt ſind, ſind an einem Ende durch einige Feilenſtriche als Vogelköpfe ſtiliſiert. Reſte von Schnallen haben ſich bei dieſen Sporen nicht gefunden, obwohl ſorgfältig nach ihnen geſucht wurde; es iſt daher wohl anzunehmen, daß niemals welche vorhanden waren und daß die Sporen alſo mit langen Riemen angebunden wurden.

Ungleich erfreulicher als jene ſchlecht erhaltenen eiſernen Sporen iſt der in der Gegend der Lendenwirbelſäule gefundene, hier Fig. 6 bis 9 abgebildete ſchmale Gürtel für den Dolch. Er beſteht aus 52 einzelnen Stücken, die auf ein 15 mm breites und etwa 2 mm dickes, ſehr kräftig gewebtes Band genietet waren, von dem ſich mehrfach kleine Reſte vorgefunden und bis auf den heutigen Tag erhalten haben, während die einzelnen Glieder alle aus Silber und vergoldet ſind, ſo daß ihre Erhaltung nichts zu wünſchen überläßt. Genau auf die Mitte des Kreuzbeins herabgeſunken war die Schnalle des Gürtels (Abb. 7). Sie iſt im ganzen 107 mm lang, 18 mm breit und ungefähr 5 mm dick. Von der ganzen Länge entfallen nur etwa 20 mm auf den eigentlichen Schnallenkörper, während das übrige im Weſen parallelopipediſch geſtaltete Stück nur zur Aufnahme und geſicherten Feſthaltung des Gürtelbandes diente, das an dem der eigentlichen Schnalle entgegengeſetzten Ende mit drei dicken ſilbernen Nieten befeſtigt war. Dieſes ſchienenförmige Stück war, wie aus einer kleinen aufgeſprungenen Stelle hervorzugehen ſcheint, urſprünglich im

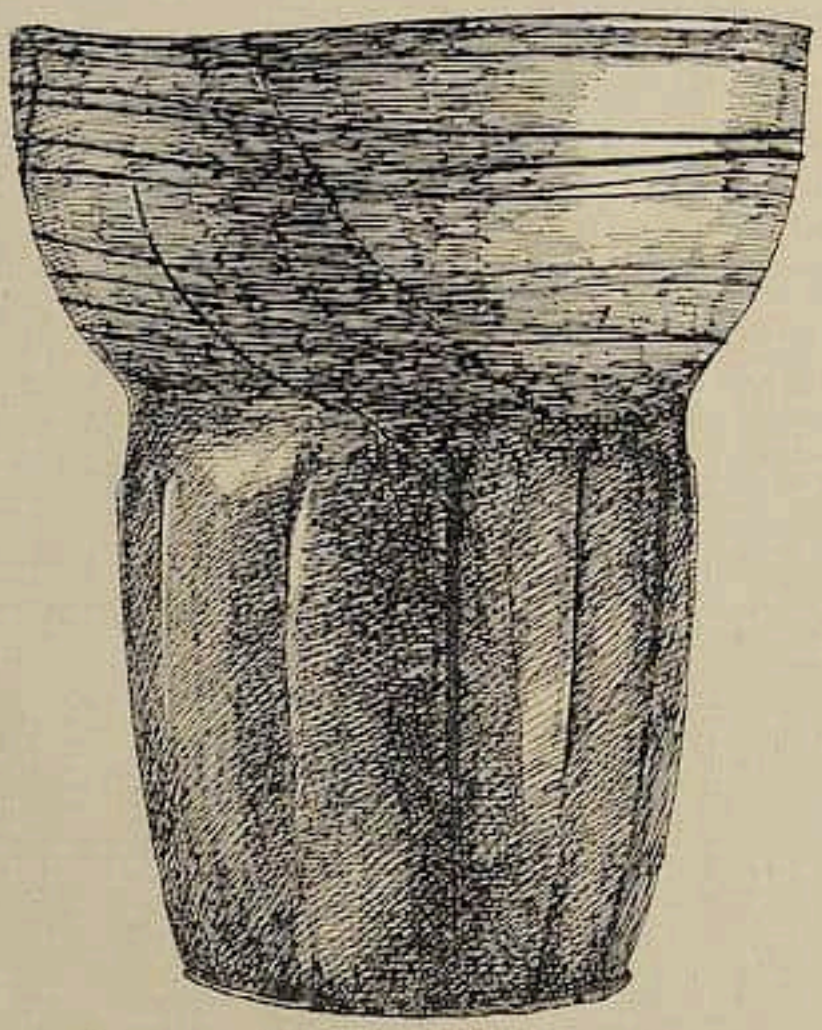


Abb. 4a. Glasbecher mit blauen Fäden überfangen. 14. Jahrh. ½ d. w. Gr.

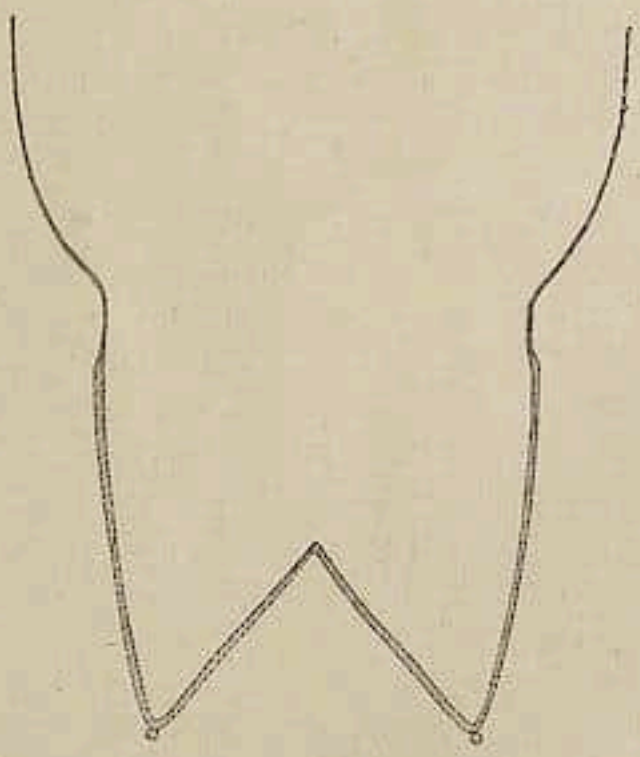
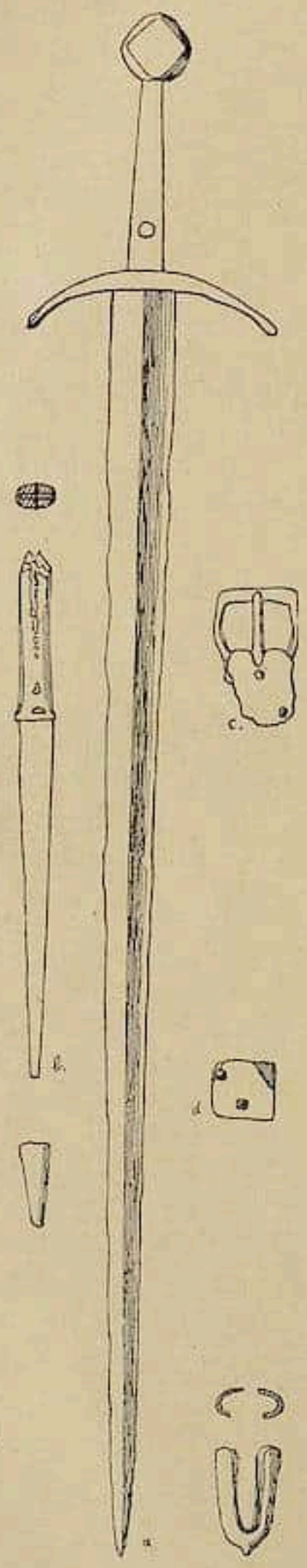


Abb. 4b. Längsſchnitt durch den Fig. 4a abgebildeten Glasbecher. ½ d. w. Gr.

Querſchnitt rinnenförmig gehämmert [ ] und hat erſt nachträglich die breite vierte Platte aufgeſetzt bekommen. Dieſe kam nach innen zu liegen und blieb wie die beiden Schmalſeiten des Stückes unverziert; auf die Außenſeite des Stückes aber iſt ein geflügelter Drache graviert, der nach links ſchreitet und den auf einem langen dicken Hals ſitzenden kleinen langgeſtreckten Kopf nach rechts zurückwendet; ſein Schwanz endet in ein Büſchel von großen Blättern, zwiſchen denen ſich ein ananasartig verziertes kolbiges Gebilde befindet.



Noch ungleich reicher iſt das andere Ende des Gürtels verziert; es beſteht aus zwei durch ein Scharnier verbundenen Teilen, von denen das kleinere ähnlich wie das Schnallenſtück kaſtenartig gearbeitet iſt und zur Aufnahme des freien Endes des Gürtelbandes diente, während das größere die eigentliche Zunge darſtellt und in ein ganz beſonders zierliches palmettenähnliches Muſter endet. Dieſe beiden durch ein Scharnier verbundenen Stücke ſind zuſammen 14,5 mm lang und hingen im Gebrauche natürlich frei beweglich herab; ſie ſind deshalb, anders wie die in ihrer ganzen Länge dem Körper unmittelbar aufliegende Schnalle, auf beiden Flächen verziert. Das obere kleinere Stück zeigt auf beiden Flächen je einen Adler, genau im ſelben Stile wie der Drache auf dem Schnallenkörper und, ebenſo wie dieſer, ſichtlich mit vollem Bewußtſein ſo in den gegebenen Raum hinein komponiert, daß er ihn faſt reſtlos ausfüllt.

Die beiden Flächen des eigentlichen Zungenſtückes ſind je mit einer mehr eingeſchnittenen als eigentlich eingravierten, aufrechtſtehenden Heiligenfigur geſchmückt. Die eine Seite (ſ. Abb. 8 links) zeigt einen bartloſen Mann in einem engen, vom Halſe bis an die Knöchel glatt in vielen Längsfalten herunter fallenden Rock mit anliegenden, bis nahe an das Handgelenk reichenden Ärmeln. Der Kopf ſcheint mit einer glatten, durch eine Art Sturmband feſtgehaltenen Kappe bedeckt, die, beiderſeits in einer Stufe abgeſetzt, vorne nur bis an den Stirnrand, hinten bis in die Ohrgegend herabreicht, aus der anſcheinend noch eine Menge ſchlichten Haares faſt wagerecht vorquillt. Die Arme ſind im Verhältnis zu dem übermäßig langen Körper etwas kurz geraten; der rechte hängt im Ellbogengelenk etwas gebogen läſſig herab; der linke Vorderarm und die Hand ſind erhoben und tragen etwas, das man vielleicht als einen ſehr breiten Palmwedel deuten kann; der untere Teil der Figur iſt in faſt reiner Vorderanſicht mit gut auswärts geſtellten Füßen dargeſtellt, der obere Teil iſt ſchon etwas nach rechts gewandt und der Kopf zeigt faſt reine Seitenanſicht.

Die andere Fläche zeigt (ſ. Abb. 8 rechts u. 9) eine nach links gewandte Heilige in einem langen faltigen Gewande, das oben etwa in der Höhe der Achſelgruben abſchließt und unten faſt bis an den Boden reicht, ſo daß nur ein Stück eines anſcheinend beſchuhten Vorderfußes ſichtbar wird; getragen wird dieſer lange Rock von zwei Schulterbändern; unter dem Rock iſt ein Hemd dargeſtellt, vorne geſchloſſen mit weitem Halsausſchnitt und mit bis faſt an das Handgelenk reichenden engen Ärmeln. Die linke Hand iſt in eine Taſche des Rockes verſenkt, der rechte Arm iſt erhoben, die Hand trägt einen reich beblätterten Zweig. Der Kopf iſt ungefähr in dreiviertel Profil dargeſtellt, das ſehr reiche Haar iſt zu einer Art Gretchenzopf geordnet, der hinten in eine große Schleife endet.

Das die beiden Teile des Zungenendes verbindende Scharnier war ſchon zu Lebzeiten des Beſitzers an einer Stelle gebrochen und in auffallend roher und ſorgloſer Weiſe mittels eines ſchmalen Streifens aus Silberblech und einer dicken ſilbernen Niete wieder geflickt worden.

Abb. 5.
Schwert u. Dolch, Eiſen. Aus einem Grabe des 14. Jahrh. 1/6 d. w. Gr.

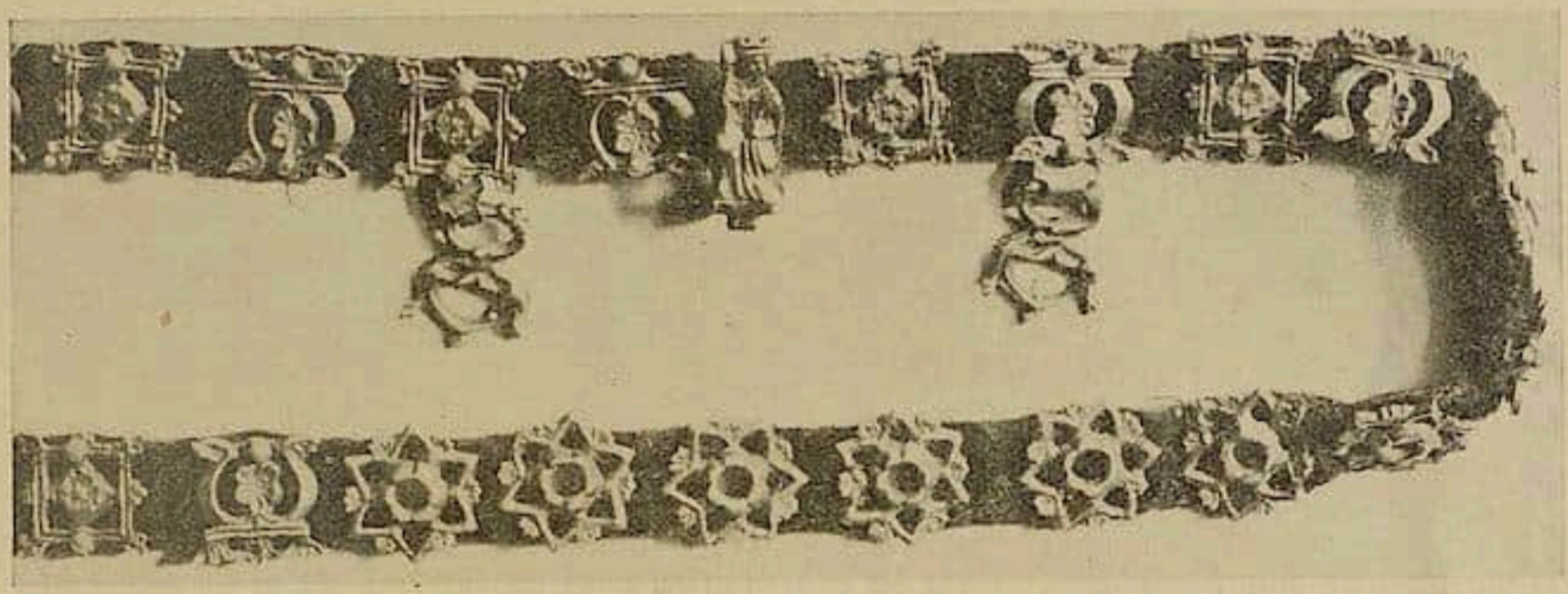


Abb. 6. Ausschnitt aus einem Gürtelband mit silbervergoldeten Zierstücken. 14. Jahrh. ½ d. w. Gr.

Das Gürtelband, zu dem diese Schnalle und die Zunge gehörten, war in seiner ganzen Länge mit gegossenen Zierstücken aus Silber geschmückt, für deren Einzelheiten ich auf die Abb. 6 verweise. In der Nähe des Zungenendes befanden sich hintereinander acht große Ösen festgenietet in der Form eines sechsstrahligen Sternes mit einem zentralen Loch für den Dorn der Schnalle. Die übrigen 41 Zierstücke haben abwechselnd immer die Form eines gekrönten M oder die eines Rechteckes mit eingesetzter Rosette und mit kleinen kleeblattähnlichen Verzierungen an den vier Ecken und etwas kleineren in der Mitte jeder Seite. Oben und unten waren sie auf dem Bande je mit einer silbernen Niete befestigt, zu der auf dessen Innenseite ganz dünne, kreisrunde, kaum 3 m im Durchmesser haltende, in der Mitte durchbohrte Scheibchen gehörten. An zwei dieser Glieder ist je ein Doppelring in der Form einer reichverzierten 8 angenietet; diese beiden Glieder waren bei der Freilegung durch zwei gewöhnliche Glieder getrennt, zwischen denen sich, wie die Abb. 6 zeigt, ein freiverschiebbarer Haken befand, von dem Abb. 10 eine Skizze in Seitenansicht gibt. Die Vorderseite dieses kleinen Hakens ist ganz mit der Darstellung einer sitzenden Figur ausgefüllt, die in der Rechten ein langes Szepter hält; sie scheint gekrönt zu sein und an beiden Schläfen lang herabwallendes Haar zu haben, ist also wohl als Madonna anzusprechen; doch schließt die Kleinheit des kaum 2 cm hohen Bildwerkes eine sichere Deutung aus.

Im Augenblick der Freilegung, die mit der denkbar größten Sorgfalt vorgenommen wurde, waren viele der einzelnen Zierstücke noch durch die Reste des gewebten Gurtbandes in ihrer ursprünglichen Lage zusammengehalten, diese waren aber so spröde, daß es (Zappon war damals noch ganz unbekannt) unmöglich war, sie auf die Dauer zu konservieren; so sind jetzt nur drei Glieder als Vertreter der drei verschiedenen Typen gesondert verwahrt, um die Art der Befestigung durch Nieten und zugleich die ihnen noch anhaftenden Stoffreste auf die Nachwelt zu bringen; auch ein viertes Stück mit einem gekrönten M ist einzeln aufbewahrt, alle die übrigen Glieder sowie der Haken sind schon bald nach ihrer Auffindung in ihrer ursprünglichen Lage auf ein dickes Samtband genäht worden.

Unmittelbar unter dem Haken dieses Gürtels lag der Fig. 5b abgebildete Dolch, so daß an seinem Zusammenhang mit dem beschriebenen Gürtel nicht zu zweifeln ist. Von dem Gurt für das lange

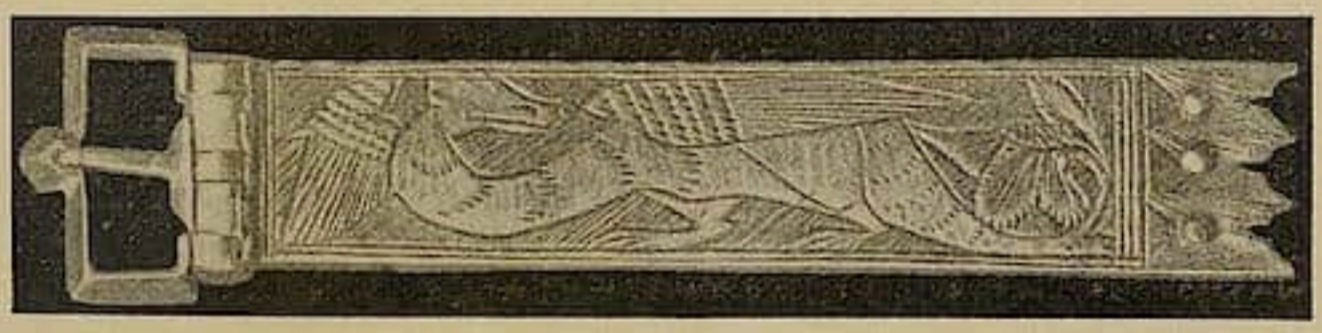


Abb. 7. Gürtelschnalle. Silber, vergoldet. 14. Jahrh. ½ d. w. Gr.

Schwert ſind nur die in Fig. 5c und d abgebildete Schnalle und Zunge erhalten, beide aus Eiſen und faſt durch und durch geroſtet. Der Gurt ſelbſt war wohl aus Leder geweſen und iſt reſtlos verſchwunden, ebenſo wie ſich auch nicht die geringſte Spur der Bekleidung erhalten hat. Daß von dem ſchmäleren Gürtel mit den ſilbernen Beſchlägen ſo viele Gewebsreſte erhalten blieben, iſt wunderbar genug und wohl nur dadurch zu erklären, daß ſie frühzeitig mit konſervierenden Metallſalzen imprägniert wurden, die aus den kleinen Nietnägeln ſtammten.

Eine ganz unerwartete Hilfe für die richtige Beurteilung des ganzen Fundes kommt uns von der Betrachtung der Schädel; dieſe ſind ſchon 1879 in den Beſitz der anthropologiſchen Abteilung des Wiener Naturhiſtoriſchen Muſeums übergegangen; ich habe ſie damals dort gemeſſen und feſtgeſtellt, daß der Mann mit dem Gürtel den breiteſten Kopf unter der ganzen Serie von der Ravna Trešnja hatte und zugleich einen der kleinſten[1]. Damit lag für mich von vornherein nahe, anzunehmen, daß gerade dieſer eine Mann mit dem koſtbaren Gürtel da als Fremder unter Fremden beigeſetzt war.

Ein Jahr ſpäter, 1880, hatte ich Gelegenheit, mich einige Monate im ſüdlichen Dalmatien aufzuhalten, mit Raguſa als Hauptquartier; da konnte ich eine Anzahl von lebendigen Patriziern aus Raguſa meſſen, ſowie eine lange Reihe von Bauern und Kleinbürgern aus der näheren Umgebung der Stadt; da zeigte ſich, daß der Typus der patriziſchen Familien von Raguſa mit dem der Mehrzahl der alten Schädel von der Ravna Trešnja auf das engſte übereinſtimmte: Da und dort die auffallend große Kapazität und die geringe Breite im Verhältnis zur großen Länge der Hirnkapſel; andererſeits hat die Landbevölkerung in ganz Süddalmatien überwiegend ſehr breite und meiſt recht kleine Schädel. Für die Patrizier von Raguſa ſteht ſchon lange feſt, daß ſie aus einer innigen Miſchung von ſlaviſchem und italieniſchem Blut hervorgegangen ſind, ebenſo wie auch ihre politiſche Geſinnung mit einer gewiſſen Regelmäßigkeit von einer Generation zur anderen zwiſchen dieſen beiden Richtungen hin und her zu pendeln pflegte. So lernte ich damals unter anderen den Vertreter von Raguſa im Öſterreichiſchen Herrenhaus kennen, Grafen Caboga, deſſen Vater ſich Kapučic geſchrieben hatte und deſſen Sohn, wie man mir erzählte, ſich mit Vorliebe ebenſo ſchrieb wie der Großvater. Auch von zwei anderen gräflichen Familien, Bona und Bonda, wurde mir erzählt, daß ſie ſich in früheren Generationen in faſt durchaus regelmäßigem Wechſel immer einmal ſo und in der nächſten Generation Bunić und Bundić geſchrieben hätten, genau wie ich 1879 bei der Okkupationsarmee in Bosnien einen Hauptmann Čriewić kennengelernt hatte, der ſeinen Stammbaum von dem berühmten raguſaniſchen Poeta laureatus Aelius Cerva ableiten konnte und wie mein raguſaniſcher Freund Ghetaldi-Gondola ſich rühmte, in gerader Linie von dem 1638 geſtorbenen Dichter der Osmanide, Iwan Gundulić, abzuſtammen.

Ghetaldi-Gondola war es auch, der mich 1880 mit dem Prior der Franziskaner von Raguſa bekannt machte, der damals als einer der erſten Kenner der Geſchichte der ſüdſlawiſchen Länder galt. Er hatte ſchon vorher von meinen Ausgrabungen auf der Ravna Trešnja gehört und überraſchte mich eines Tages mit der Mitteilung, daß ich durch einen wunderbaren Zufall dort auf die Begräbnisſtätte der Raguſaniſchen Kolonie von Tuzla geſtoßen ſei. Auf dieſer Begräbnisſtätte aber ſei nach einem in ſeiner Bibliothek vorhandenen Manuſkript der König Tvartko II. von Bosnien beigeſetzt, der im Verlauf einer Reiſe in Tuzla erkrankt, dort im Spital der Raguſaniſchen Kolonie geſtorben ſei und auf deren Kirchhof begraben wurde. Der Mann mit dem koſtbaren Gürtel ſei alſo „ſelſtverſtändlich“ dieſer König Tvartko II. und jener Gürtel ſei ebenſo „ſelbſtverſtändlich“ ein Geſchenk ſeiner Couſine, der Königin Maria von Ungarn aus dem Hauſe Anjou, wie das gekrönte M auf dem Gürtel „unwiederleglich“ beweiſe. Der ehrwürdige Prior wollte daraufhin eine gelehrte hiſtoriſche Abhandlung über die Zuſammenhänge zwiſchen Frankreich, Ungarn und Bosnien ſchreiben, zu der ich den Ausgrabungsbericht beiſteuern ſollte. Der Plan kam leider nicht zur Ausführung; ich durfte 1881 und 1882 als Arzt die beiden öſterreichiſchen Expeditionen nach Giölbaſchi

---

[1] Die Schädel ſollen an anderer Stelle näher beſchrieben werden; hier ſei nur bemerkt, daß unter 16 gemeſſenen männlichen Schädeln ganz ſchmale auffallend überwiegen, ſo haben z. B. die fünf ſchmalſten einen mittleren Längen-Breiten-Index von nur 73 (71, 72, 74, 74, 75), die fünf breiteſten aber 81, 81, 84, 85, 86, alſo einen mittleren Index von 83. Ebenſo auffallend iſt das Verhältnis der Ziffer für den kubiſchen Inhalt; die volle Hälfte der 16 unterſuchten Schädel beſteht aus richtigen Kephalonen mit 1600 cm^3 und darüber: 1600, 1600, 1780, 1790, 1800, 1810, 1880 und 1900 cm^3; ſolche enorm große Schädel gehören unter den modernen Mitteleuropäern zu den großen Seltenheiten.

Abb. 8.
Zwei Ansichten einer Gürtelzunge.
Silber, vergoldet. 14. Jahrh.
1/1 d. w. Gr.

Abb. 9.
Figur einer Heiligen von der Fig. 8 abgebildeten Gürtelzunge.
Etwa 3/4 d. w. Gr.

in Lykien mitmachen, reiste 1883 erst auf eigene Faust in Kleinasien und dann im Auftrag der Berliner Akademie der Wissenschaften nach dem Nemruddagh in der Kommagene und wurde 1885 an das Museum für Völkerkunde nach Berlin berufen, womit meine österreichischen Beziehungen abgeschnitten waren. So geriet auch die Ausgrabung von 1879 auf der Ravna Trešnja in den Hintergrund, und erst jetzt, gegen das Ende meines Lebens, erscheint es mir als eine Pflicht, die kleine Grabung von damals der unverdienten Vergessenheit[1] zu entreißen. Dabei beschränke ich mich hier auf die bloße Mitteilung des tatsächlichen Befundes und will vor allem auf eine nähere

[1] Die ganze Grabung ist bisher nur in wenigen Zeilen und ohne Abbildungen veröffentlicht; vgl. Wiener akadem. Sitzungsberichte, m. n. Klasse Bd. 1882, Monatsblätter des Wiener wissenschaftl. Klub 1880 und Mitteil. der Wiener Anthrop. Ges. Bd. 10, S. 104.

Unterſuchung der Frage, ob wir es hier wirklich mit dem Grabe von Tvartko II. zu tun haben, nicht eingehen. Das muß Sache der Hiſtoriker ſein, die ihrerſeits feſtſtellen mögen, wo Tvartko begraben wurde; für uns genügt es einſtweilen, zu wiſſen, daß ſich auf der Ravna Trešnja bei Tuzla eine Nekropole des 14. Jahrhunderts befand, ohne Grabſteine, ohne erhaltene Inſchriften, aber mit Gräbern einer überwiegend langköpfigen Bevölkerung von großer Statur, daß aber auf dieſer ſelben Nekropole auch ein extrem kurzköpfiger Mann beſtattet war, mit Schwert und Dolch und mit einem überaus koſtbaren Gürtel, der unter keinen Umſtänden einheimiſche, das iſt bosniſche Arbeit geweſen ſein kann, ſondern italieniſcher (oder vielleicht franzöſiſcher) Herkunft ſein muß.

Die Möglichkeit eines Zuſammenhanges dieſes Gürtels mit der Königin Maria von Ungarn aus dem Haus Anjou iſt nicht von vornherein abzuweiſen; ähnliche Zuſammenhänge ſtehen auch ſonſt feſt und vielleicht gehört auch das mehrfache Vorkommen der heraldiſchen Lilie auf den angeblichen „Bogumilen-Steinen“ in Bosnien und Serbien in denſelben Kreis. 1879 habe ich eine große Zahl dieſer Steine aufgeſucht und gezeichnet; ſie haben meiſt Sargform, ſind aber ſtets maſſiv, niemals hohl; die Leiche liegt in der Regel etwa 1 m tief unter ihnen in der bloßen Erde; die Schädel ſind durchwegs ſehr kurz und breit; von Beigaben habe ich niemals etwas anderes aufgefunden (und auch von nichts anderem erfahren) als einige kleine Münzen des 13. und 14. Jahrhunderts und etliche ſilberne Knöpfe in der Art der oben von der Ravna Trešnja beſchriebenen. Nicht ſelten tragen die Steine cyrilliſche Inſchriften; viele andere ſind mit ganz einfachem Relief geſchmückt, ſo mit der Darſtellung eines Schwertes mit angebundenen dicken Handſchuhen oder mit einem Halbmond (ſelbſtverſtändlich ohne Zuſammenhang mit dem Islâm) oder mit Weinranken, die wohl noch auf antiken Einfluß zurückgehen mögen. Auch die heraldiſche Lilie findet ſich mehrfach auf dieſen Steinen, die in der Regel zu größeren oder kleineren Gruppen vereinigt, unweit von Paßübergängen oder auf einer weithin die Ebene beherrſchenden Kuppe gefunden werden. Der allgemein und immer wieder von neuem behauptete Zuſammenhang dieſer Art von Begräbnisplätzen mit der Sekte der Bogumilen iſt rein aus der Luft gegriffen und völlig haltlos; ſie gehören, wie aus den Münzfunden erhellt, in das 13. bis etwa 15. Jahrhundert. In dieſer ſelben Zeit gab es freilich dort auch Bogumilen, aber wir haben nicht die Spur einer alten Angabe darüber, daß gerade die Bogumilen ihre Leichen anders beſtatteten, als die übrige bosniſch-ſerbiſche Bevölkerung. Maſſive, ſarkophagähnliche Grabſteine waren eben damals überhaupt landesüblich und haben ſich vermutlich im Anſchluſſe an wirkliche Sarkophage der römiſchen und frühchriſtlichen Zeit entwickelt.

Abb. 10.
Gürtelhaken. Silber, vergoldet.
Seitenanſicht. Vgl. Abb. 6.
$^3/_4$ d. w. Gr.

Die Zeit und der Markt

Ausstellungen

Berliner Sezession

Nach einjähriger Pause erscheinen in ihrem Hause am Kurfürstendamm wieder die Künstler der Berliner Sezession in Reih' und Glied und zeigen den Ertrag ihrer Arbeit. Die Frühjahrsausstellung war ja ganz den Jungen überlassen gewesen, die mit wenig Beifall aufgenommen wurde. Diesmal ist es wieder die alte Garde, die sich präsentiert und — dies muß im voraus summarisch gesagt werden — mit beachtenswerten Leistungen hervortritt. Die Ausstellung söhnt einen mit manchem aus, sie wirkt bedeutend geschlossener und gediegener als viele ihrer Vorgängerinnen. Die Werke sind nicht so sehr auf „Ausstellung" dressiert, wollen sich nicht gegenseitig überschreien, nicht um das Gefallen der Menge buhlen, sondern man begegnet viel anständiger, ehrlicher Arbeit, der man gerne ein näheres Interesse entgegenbringt.

Lovis Corinth marschiert wieder an der Spitze; seine Werke sind von einer grandiosen Großzügigkeit und einer so sicheren breiten Pinselführung, daß hier wohl ein Gipfelpunkt seines Schaffens zu konstatieren ist. Neben ihm erscheinen zwei Jubilare: Lesser Ury, der 60jährige, dessen drei Gemälde aus den achtziger Jahren wie klassische Repräsentanten des frühen Expressionismus wirken, und Leo von König, der Fünfziger, dem ein ganzes Kabinett eingeräumt ist. Über Ury, dessen Schaffen eine Monographie von Donath, an anderer Stelle besprochen, behandelt, wird demnächst ausführlicher gesprochen werden können, da die Berliner Sezession zu Beginn des kommenden Jahres eine Gesamtausstellung seiner Werke plant. Leo von König ist besonders in seinen vornehmen Damenporträts ein Künstler von hoher Kultur, der bei großem Können niemals eine gewisse Linie der Zurückhaltung überschreitet, in der Intensität der Farbe in der letzten Zeit gewonnen hat, aber sich zu keinem lauten Akkorde erhebt. Die übrigen Künstler der Vereinigung erscheinen sämtlich mit Werken, die nicht viel Neues über sie zu sagen berechtigen, höchstens daß allenthalben mehr Ruhe und Zurückhaltung, die dem einzelnen Werke nur zugute kommt, eingetreten ist. Spiro gewinnt an Konzentration, Gerson an tonigerer Farbigkeit. Eine Anzahl Münchener Künstler, wie Caspar, Eberz, Heubner, Lauterburg, Kopp, Seewald, Schinnerer und Unold bedeutet eine interessante Bereicherung der Ausstellung. K. S.

Eine internationale Kunstausstellung in Paris

Armand Dayot, von dem auch der Plan der Pariser Ausstellung im Jahre 1914 ausging, trägt sich mit dem Gedanken, 1923 eine internationale Schau der Malerei, Plastik, Graphik und Architektur zu veranstalten. Zu dieser im Grand Palais in Paris geplanten Ausstellung sollen Künstler aller Kontinente eingeladen werden. Neben einer Übersicht der besten Werke der in den letzten 25 Jahren verstorbenen ersten Künstler Frankreichs sollen die übrigen Räume des Grand Palais zu gleichen Teilen von Franzosen und Ausländern besetzt werden. Jeder Künstler hat das Recht, zwei Werke einzusenden. Den verschiedenen französischen und ausländischen Künstlervereinigungen sollen Einladungen zugehen, ohne Ausnahme irgendeiner Richtung. Auf diese Art will man eine gänzlich unparteiische und möglichst vollkommene Übersicht über das heutige künstlerische Schaffen aller Kulturgebiete zustande bringen.

Bildnisausstellung in Düsseldorf

Als gemeinsame Veranstaltung der städtischen Kunstsammlungen und des Kunstvereins wird für den Januar nächsten Jahres eine Ausstellung unter dem Titel „Das Bildnis in Düsseldorf" vorbereitet, die vornehmlich Werke aus der Zeit von 1800 bis 1870 enthalten wird. Die Veranstaltung dürfte dadurch kunstgeschichtlich besonders wichtig werden, daß zahlreiche Maler der Düsseldorfer Schule wie Bendemann, Knaus, Vautier, W. Sohn und viele andere auf Grund ihrer zum Teil noch vollkommen unbekannten Porträts in Privatbesitz in wesentlich neuem Licht erscheinen dürften. Ein Katalog befindet sich in Vorbereitung. Seine Bearbeitung ist den bewährten Händen von Dr. Walter Cohen anvertraut.

Kunstgewerbliche Weihnachtsmesse 1921

Der Braunschweiger Lessingbund wird Anfang Dezember eine Kunstgewerbeausstellung eröffnen, um bei der Braunschweiger Bevölkerung das Empfinden für kunstgewerbliche Gebrauchsgegenstände aufs neue zu wecken. Die Messe wird von ganz bedeutenden deutschen kunstgewerblichen Werkstätten beschickt. In einem besonderen Raume stellt die Braunschweiger städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule Arbeiten ihrer Lehrer und einiger Schüler aus. Kunstgewerbler und Firmen, die auf der Weihnachtsmesse des Lessingbundes ausstellen wollen, können

sich bei der Ausstellungsjury (in der Geschäftsstelle des Lessingbundes, Braunschweig, Bohlweg 66) anmelden. Gleich, ob die kunstgewerblichen Gegenstände im Betrieb eines Handwerkers oder im fabrikmäßigen Großbetrieb hergestellt sind. Wesentlich ist, daß ein Künstler jedem Gegenstand seinen Geist eingehaucht hat, daß stets der besondere Charakter des Materials zur Geltung kommt.

Hamburg

In den Hansa-Werkstätten ist zur Zeit eine Sammelausstellung von Gemälden des Bremer Rudolf Tewes, in der Hauptsache Landschaften aus Spanien, Hamburger Motive, Figurenstücke und Stilleben, vereinigt. Neben diesen Arbeiten sind in den übrigen Räumen eine Anzahl Aufnahmen des photographischen Ateliers Dührkoop zu sehen, die durch ihr hohes künstlerisches Niveau besonderes Interesse erregen.

Wiesbaden

Entsprechend dem Zug der Zeit, altdeutsche Plastik als Sammelobjekt zu kultivieren, stellt der Nassauische Kunstverein — Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst — im Museum romanische und gotische Skulpturen mit einem Anhang moderner Werke zur Schau. Es handelt sich dabei nicht, wie in Frankfurt, um eine Aufzeigung lokalen Privatbesitzes oder, wie in Karlsruhe, um eine großzügige Aufrollung der Entwicklung bestimmter Meistergruppen, sondern anscheinend nur um die Beweisführung, was das Wiesbadener Museum sich in den letzten Jahrzehnten alles entgehen ließ. Denn die ausgestellten, darunter etwa zwanzig mittelrheinischer Herkunft, stammen aus einer mit kleinen Mitteln begonnenen Mainzer Privatsammlung. Die Heranziehung weiteren Mainzer Privatbesitzes würde die Beweise noch häufen. Die Wiesbadener Sammler beteiligten sich an der Ausstellung nicht; dagegen ein Sammler aus Frankfurt. Den oberen Teil der Räume schmücken die schönen Nachbildungen rheinischer Fresken, die auf der Frankfurter Kunstmesse ausgestellt waren. Die Reihe der Skulpturen beginnt mit einem bayrischen Kruzifixus, 12. Jahrhundert, mit schräger Fältelung des Lendenschurzes und einer thronenden Maria aus Regensburg, Mitte 12. Jahrhundert angesetzt, verwandt der Gundlfinger im bayrischen Nationalmuseum. Aus gleicher Zeit stammt eine thronende Maria aus dem Hunsrück, von der Jahrhundertwende die schöne sitzende Maria aus der Sammlung Gumprecht. Wesentlich später sind zwei originelle, noch im romanischen Stil empfundene, vermutlich spanische Kreuzigungsfiguren anzusetzen. In der Gotik leitet eine Bischofsstatuette aus Ton, mittelrheinisch (?), herüber. Aus dem 13. Jahrhundert interessiert besonders ein trauernder Johannes als seltenes Beispiel der Holzplastik aus der Schule des Naumburger Lettnermeisters und eine köstliche Propheten-statuette in Nußbaum, Moselgegend, vor der man von einem frühgotischen Barock sprechen möchte. Es folgt eine Reihe von mittelrheinischen thronenden Madonnen, von denen eine mit der Maulbronner Madonna Verwandtschaft aufweist. Ikonographisch interessiert eine Madonna aus Östrich um 1350 mit der modischen Rüschenhaube, wie sie die hübschen heiligen Fräulein der Oberweseler Reliquiare tragen, deren auf ihrem Schoß stehendes Kind eine Taube vor der Brust hält, hier ein anscheinend trinitarisches Motiv, das vielleicht den Anlaß zu dem so beliebten Spiel des Kindes mit dem Vogel gegeben hat. Eine Reihe von Pietàdarstellungen gibt wichtige Ergänzungen zu den Hauptwerken in Frankfurt. Nr. 19, mittelrheinisch, besonders ergreifend im Ausdruck. Noch in das 14. Jahrhundert gehören zwei bedeutende Kruzifixusdarstellungen, ein Prozessionskreuz aus der Pestzeit mit den Evangelistensymbolen bemalt und einer kleinproportionierten, starkbewegten Christusfigur, und ein Torso eines Gekreuzigten von großzügiger Auffassung. Die wichtige Epoche vom Anfang des 15. Jahrhunderts ist besonders durch den reizvollen Torso einer Heiligen und eine verwandte Madonna, beide nassauisch, und zwei Apostelstatuetten aus dem hanseatischen Kreise vertreten. Zeitlich bildet den Beschluß etwa eine sehr schöne schwäbische Madonna mit hoher Krone, um 1450, vielleicht Yvo Strigel oder Multscher. Unter den Skulpturen aus dem Altertumsmuseum zu Mainz verdient in besonderem Maße eine lesende hl. Barbara und eine Madonna auf der Mondsichel Beachtung. Für beide scheinen Vorlagen des Meisters E. S. bestimmend gewesen zu sein.

Die anschließende moderne Ausstellung zeigt Graphik und Zeichnungen von Barlach und Lehmbruck, Plastiken von Vinecky, die als stilschöne Formandeutungen rhythmischen Reiz haben, und von Archipenko hervorragende Zeichnungen und plastische Formspiele, welch letztere freilich, insbesondere die Reliefs, in ihrer übertriebenen Gedankenhaftigkeit zu der Ideenkunst des Mittelalters in keinen glücklichen Gegensatz treten.

In der graphischen Abteilung der Hofbuchhandlung H. Staadt ist u. a. ein im eigenen Verlag erschienenes Blatt von Sepp Frank ausgestellt: „Fronleichnamsprozession in Köln", eine Radierung, die zu den bedeutendsten gehört, was der Meister bisher geschaffen hat. ch.

Siam. Bodhiſattva, Bronze. Städtiſches Muſeum, Bremen.
Aus der Ausſtellung „Oſtaſiatiſche Kunſt" der Keſtner-Geſellſchaft in Hannover.

Neue Graphik

Willy Kurth, Adolph Menzels graphische Kunst. Verlag Ernst Arnold. Dresden 1920.
Hans Wolf, Zeichnungen von Adolph Menzel. Verlag Ernst Arnold. Dresden 1920.

Zwei Werke über Menzel, ein Buch von Willy Kurth über Menzels Graphik und eine noch reichere Veröffentlichung von Hans Wolf über Menzels Zeichnungen verſuchen beide das Inkommenſurable an dieſer ſcheinbar rationellen Künſtlerſchaft zu ergründen.

Kurth geht mit viel ſachlichem Wiſſen und eigenen Ideen an ſeine Aufgabe. Schade, daß ſein Stil gewunden, ſeine Ausdrucksweiſe unlebendig iſt. Die doch fühlbare Beziehung des Autors zu ſeinem Thema kann aus der ſchweren Diktion mehr herausgefühlt als herausgeleſen werden.

Hans Wolf iſt flüſſiger. Er verſucht in der Auswahl der Reproduktionen den Menzel ſichtbar zu machen, der uns heute am nächſten iſt. Als Menzel ſtarb, lagen die Zeichnungen, Arbeiten meiſt aus den Jahren 1840–1855, die Menzel zwiſchen dem 25. und 40. Jahr geſchaffen hat, vernachläſſigt, ein vergrabener Schatz in ſeinem Atelier. Sie atmen, gerade weil ſie ohne Abſicht und gleichſam als Notiz niedergeſchrieben ſind, wärmſte Lebendigkeit und ſind auch in der Empfindung gelockerter, ſinnenfreudiger als der offizielle Menzel zu ſein pflegt. Nach dieſer Zeit vollendet ſich der Kreis. Menzels Zeichnungen zeigen wieder die unſinnliche Sachlichkeit, den dem Objekt ſich treu unterwerfenden Realismus

und die klare Kraft des Ausdrucks, die schon in einem Porträt des zwölfjährigen Menzel erschütternd offenbar war.

In beiden Büchern erscheint die souveräne Meisterschaft, der bis zur Eleganz zusammengerissene Formesprit Menzels.

Werner Heuser, Köpfe. Elf Holzschnitte mit einem Vorwort von Mynona. Mappe der Ausgaben der Galerie Flechtheim. Düsseldorf 1921.

„Köpfe" von Heuser, deren abstruse Form geschickt und ohne große, visionäre Kraft aus der Technik des Holzschnitts gewonnen ist, werden von einem Vorwort Mynonas gar zu gewichtig eingeleitet. Die großen und sehr allgemeinen Theorien über grotesken Humor treffen nicht die ornamental gut abgewogenen Arbeiten Heusers, die aber die Freiheit des Humors ganz entbehren.

Das Puppenbuch. Verlegt bei Erich Reiss. Berlin 1921.

Mit großer Prätension tritt ein recht graziöses, soigniertes Büchlein auf den Plan, das hübsche Abbildungen der phantasievollen und reichbewegten Lotte-Pritzel- uud der geistreichen, aber eintönigeren Erna-Pinner-Puppen bringt. Autoren, die kleine, schön gedruckte Aufsätze dazu geben, überbieten sich in Begeisterung. Wenn Mierendorff burlesk und zynisch ist, kommt Schickele schauerlich, Däubler, wie immer, pathetisch und expansiv, und Edschmid überschlägt sich schier, weil er alle diese Register auf einmal aufzieht und sein eigenes kosmisch-philosophisches noch dazu. S. Schwabacher.

Im Verlag von Hermann Meister, Heidelberg, erscheint demnächst eine Mappe mit Zeichnungen von Franz Metzner, die Carl Hontschik herausgibt und zu der Dr. Arpad Weixlgärtner, der bekannte Wiener Kunstgelehrte, eine in deutscher und englischer Sprache gehaltene Einleitung beisteuert. Im ganzen handelt es sich um 15 Zeichnungen des zu früh verstorbenen Bildhauers, die in einer Auflage von 250 handschriftlich numerierten Exemplaren ausgegeben werden sollen. Von diesen sind 230 für den Handel bestimmt. Der Subskriptionspreis des Werkes beträgt nur M. 300.—. Der Preis wird nach Erscheinen erhöht. Bestellungen nimmt der oben genannte Verlag entgegen.

Der Verlag Friedrich Dehne, Leipzig, hat einen Nachtrag zu seinem großen Katalog erscheinen lassen, durch den er uns mit einer ganzen Reihe neuer Blätter jüngerer Künstler bekannt macht. Es ist ein besonderes Verdienst des rührigen Verlages, daß er es immer wieder versteht, junge Talente, deren Namen man bisher kaum begegnet ist, heranzuziehen, daß er sich nicht nur an bekannte Erscheinungen hält, sondern den Mut aufbringt, eigene Wege der Erkenntnis zu gehen. So verdanken wir ihm die Kenntnis der jungen Berliner Marcel Frischmann, E. Koch, Walter Virchow, Paul Kleinschmidt u. a. m. Ein interessantes Unternehmen ist auch die Sammlung von Bildnisradierungen bekannter Persönlichkeiten, die als Mappenwerke unter dem Titel „Köpfe" erscheinen. Bisher sind zwei Mappen mit je 12 Blättern erschienen; es wären besonders zu nennen das Porträt Theodor Däublers von Ludwig Meidner, Carl Muck von Klaus Richter, Harnack von Josef Oppenheimer und Busoni von Eugen Spiro. In der ersten, 1920 erschienenen Serie sind hauptsächlich Hermann Struck, Ernst Oppler, Friedrich Feigl und Rob. F. K. Scholtz vertreten. K. S.

Neue Bücher

Eckart v. Sydow, Die Kultur der Dekadenz. Sibyllenverlag, Dresden.

Der längst nicht mehr unbekannte Verfasser der „Deutschen expressionistischen Kunst und Malerei" hat sich in dem vorliegenden, gut gedruckten Buch eine Aufgabe gestellt, die einmal in Angriff genommen werden mußte: es fehlte durchaus eine aus tiefen philosophischen Wurzeln geborene und zugleich die Breite des Materials beherrschende Darstellung des interessanten Gebietes, das man mit dem schlagworthaft mißbrauchten, meistens unbegriffenen Wort „Dekadenz" meint oder meinen sollte. Einem solchen Unternehmen könnte sich gegenwärtig der Einwand entgegenstellen — und der Verfasser stellt ihn sich selbst —, daß die Gegenwart mit anderen Dingen zu tun hat, als mit der Analyse von Zersetzungserscheinungen, — jetzt, wo alle geistigen Kräfte dem Aufbau gehören sollten. Hat nun ein solcher zeitgeschichtlich begründeter Einwand gegen ein geistiges Allgemeinproblem wohl überhaupt mehr buchhändlerische als sachliche Berechtigung, so fällt eine solche vollends hin, wenn auf den großen Zusammenhang gesehen wird, in dem das Problem der Dekadenz steht und von dem Verfasser gestellt wird. Hatte Nietzsche die Dekadenz mehr unter entwicklungsgeschichtlichem Aspekt gesehen und ihr von seinem Standpunkte der Lebenserhöhung aus eine durchaus negative Beurteilung zuteil werden lassen, so sieht Sydow sie im wesentlichen soziologisch, als eine dem Leben überhaupt anhaftende Funktion, die als solche keineswegs nur negativ ist, sondern von hoher kultureller Bedeutung sein kann.

Zu den wesentlich positiven Typen des transzendent-mystischen, kulturellen und heroischen Menschen treten die mehr, aber keineswegs nur, negativen Typen des Dämonischen und Dekadenten. In der Abgrenzung des Dekadenten gegenüber dem Mystischen und Dämonischen wird sein Wesen zur Anschaulichkeit gebracht, und zwar durch Betrachtung der Dekadenz im metaphysischen Bewußtsein, im sozialen Leben und in der künstlerischen Darstellung. Im Hintergrunde aller Ausführungen liegt das Bewußtsein um den dialektischen Sinn des Negativen: daß es nur sein und wirken kann, weil es zugleich positiv ist. Eine systematische Durchführung dieses Gedankens in einer „Metaphysik der Lebensverneinung", wie sie der Verfasser in Aussicht stellt, wäre außerordentlich zu begrüßen und würde sowohl dem jetzt so viel verhandelten „Untergangs-Problem", als auch der wieder auf die Sünden- und Todesproblematik gerichteten Religionsphilosophie und Metaphysik eine neue Beleuchtung geben können.

Die Materialgrundlage aber für alles Derartige muß die Betrachtung der Dekadenz als psychologische und kulturelle Erscheinung selbst ergeben. Und da wird uns von Sydow eine reiche Stofffülle ausgebreitet: die französische Dekadenz wird in zahlreichen Zitaten herangeholt, Flaubert, die Goncourts, namentlich Ch. Baudelaire, mit dessen hundertjährigem Geburtstag das Erscheinen des Buches zusammenfällt. In der bildenden Kunst wird Alfred Kubin als besonders typisch in den Vordergrund gestellt, aber auch auf die Gestalt Michelangelos fällt ein besonderes Licht von der Problematik des Negativen her.

Wenn man als Mängel des Buches vielleicht auf ein zu starkes Überwiegen der Zitate, ein gewisses Noch-Überwältigtsein vom Stoff hinweisen könnte, so käme das doch gegenüber dem außerordentlichen doppelten Verdienste des Buches gar nicht in Betracht: einmal das Material in großer Vollständigkeit vorgelegt zu haben, andererseits — und das scheint mir das Wichtigere — bis auf die letzten metaphysischen Wurzeln des Problems gedrungen zu sein.

Paul Tillich.

Kleine Anzeigen

Das Miniaturenkabinett der Münchner Residenz

Bei Franz Hanfstaengl in München erscheint soeben eine kostbare Publikation, deren Herausgabe in gemeinsamer Arbeit Hans Buchheit und Rudolf Oldenbourg besorgt haben und die den Schätzen jenes köstlichen Miniaturenkabinetts gewidmet ist, das seit der Eröffnung des Residenz-Museums zu den besonderen Anziehungspunkten dieser reichen Sammlung gehört. Die Vielseitigkeit dieses Kabinetts ist ja bekannt. Neben den niederländischen Landschaftsmalern, von denen sich hier Bilder kleinen und kleinsten Formates vorfinden, sind es vor allem die deutschen Miniaturisten des 17. Jahrhunderts, wie Johann König, Matthias Kager, Michael Scharner, Joseph Werner u. a., die hier in großer Reichhaltigkeit vertreten sind. Die bunte Mischung von Porträts, Landschaften und auch religiösen Darstellungen erinnert entfernt noch an die alten Kunst- und Wunderkammern der Renaissance. Als diese Bilder gelegentlich einer noch während des Krieges veranlaßten Reinigung den Holztäfelungen entnommen wurden, bestand die Möglichkeit, die Stücke photographisch aufzunehmen und sie damit der wissenschaftlichen Forschung zugänglich zu machen. So vereinigt denn die prachtvolle Hanfstaenglsche Publikation alle Hauptstücke dieses Kabinetts derart, daß die meisten in Originalgröße in Lichtdruck, darunter sechs der wertvollsten Bilder farbig reproduziert werden konnten. Die von den beiden Herausgebern bearbeitete textliche Einleitung berichtet über die Entstehung der Sammlung und gibt zugleich eine kritische Würdigung der Künstler. Dem Katalog selbst, der diese 129 Bilder des Kabinetts eingehend behandelt, ist noch ein wortgetreuer Abdruck des im Jahre 1770 verfaßten „Catalogus über die in der Churfürstlichen Residenz zu München befindlichen Gemaelde" angefügt, soweit er das „Churfürstliche Roth Lacirt Cabinet" betrifft. Die einmalige Auflage dieses Werkes ist auf 300 numerierte Exemplare beschränkt. Diese kosten Nr. 1—25 in rotem Halblederband M. 950.—, Nr. 26—100 in Halbpergament M. 700.—, Nr. 101 bis 300 in Buckramleinen gebunden M. 600.—. Der Einbandentwurf stammt von Prof. Walter Tiemann, Leipzig. n.

Sammelbände zur Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes

Dr. Adolf Feulner, der ausgezeichnete Konservator des Münchner Residenz-Museums, gibt im Verlag von Riehn & Reusch in München, Theresienstraße 12, eine neue Sammlung kunstgeschichtlicher Einzelbände heraus, von denen jeder als ein für sich abgeschlossenes Werk Hauptthemen der Kunstgeschichte behandeln wird. Jeder Band soll ein bis drei Bogen Text und mehr als 100 meist ganzseitige Abbildungen enthalten. Ein Sachregister wird die Resultate letzter wissenschaftlicher Forschung zusammenfassen. Als erste Bände sind inzwischen erschienen: Band I:

Münchner Barockſkulptur von A. Feulner. — Band II: Schwäbiſche Skulptur der Spätgotik von K. Gröber. — Band III: Süddeutſche Bronzeſkulpturen des Frühbarock von A. E. Brinckmann. — Band IV u. V: Frühgotiſche Skulptur in Süddeutſchland von Hermann Beenken. — Band VI: Meiſterwerke deutſcher Glasmalerei der Gotik und Renaiſſance: Kabinett- und Rundſcheiben von H. Schmitz. Wenn es dieſer Sammlung gelingt, programmatiſch das wirklich Wichtige zuſammenzufaſſen und ſpeziell ſolche Gebiete zur Darſtellung zu bringen, die heute im Rahmen der kunſtgeſchichtlichen Forſchung noch durchaus lückenhaft erſcheinen, wird ſie zweifellos ihre Aufgabe erfüllen. Zu warnen aber iſt vor unprogrammatiſcher Aufteilung zuſammenhangloſer Themen, die wiſſenſchaftlich längſt grundlegend bearbeitet wurden. Das gilt nicht allein von dieſem Unternehmen, ſondern von allen ähnlichen Serienpublikationen, die gerade jetzt allerwärts — mehr oder minder glücklich — aus dem Boden ſchießen. Nicht die Maſſe der Buchproduktion, ſondern die Qualität derſelben iſt für das Anſehen der Wiſſenſchaft ausſchlaggebend. b.

Verſchiedenes

Neapel

Das prächtige Caſtel Nuovo, welches den herrlichen Triumphbogen des Alfons von Aragonien enthält, wird bis zum 14. November von allen häßlichen Zubauten befreit ſein und ſo Neapel um ein Baudenkmal allererſten Ranges bereichert ſein. L. P.

Paris

Der Direktor der ſtaatlichen Muſeen, Jean d'Eſtournelles de Conſtant, hat kürzlich die Einrichtung von öffentlichen Kurſen im Louvre durchgeführt, die ſich eines außerordentlichen Zuſpruchs aus allen Kreiſen der Bevölkerung erfreuen. Jeden Sonntagmorgen und Donnerstagabend werden unentgeltlich Vorleſungen über alle Gebiete der Kunſtgeſchichte, auch über Themata wie den Kubismus, abgehalten und ſoweit als möglich durch die Originalwerke der Sammlung demonſtriert. Künſtler und Kunſtkritiker, unter den erſteren der Plaſtiker Bourdelle und Franz Jourdain, unter den letzteren Männer wie Arſène-Alexander, R. Rey, Triſtan

ZET
FARBE

Eine Ölfarbe ohne jedes Gerinnsel.
Selbst im hauchartigen Auftrag noch körperhaft.
Klar in den Übermalungen und Lasuren.
Organische Einheit von Farbe und Malgrund.
Sonderdrucksachen auf Wunsch kostenfrei.

GÜNTHER WAGNER
HANNOVER UND WIEN

und Klingsor haben sich dieser neuen Einrichtung bereitwilligst zur Verfügung gestellt.

Rom

An der Nordseite des Quirinalhügels sind in der Nähe der Piazza Barberini große Reste von römischen Thermen des 2. Jahrhunderts n. Chr. gefunden worden. Schon auf einem von Rodolfo Lanciani in der Bibliothek des Schlosses Chatsworth in England gefundenen Plane des 16. Jahrhunderts sind sie verzeichnet. Spätere Bauten hatten sie wieder zum Verschwinden gebracht. Es sind Thermen, welche Palladio gesehen hatte und aus denen der bekannte Kardinal Grimani die antiken Skulpturen weggenommen hatte, die seine Sammlung bildeten und nun im Dogenpalast aufbewahrt werden. L. P.

Georg Schrimpf

Die Wiedergabe der in Heft 20 des Cicerone abgebildeten Werke Georg Schrimpfs geschah mit freundlicher Genehmigung der Kunsthandlung Hans Goltz, München.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Berlin

Am 22. November gelangt in Rudolph Lepkes Kunstauktionshaus neben Beiträgen aus anderem Besitz Gemälde alter Meister aus dem Nachlaß des Freiherrn v Stumm zur Versteigerung. Diese Sammlung umfaßt in der Hauptsache italienische und holländische Schulen des 17. und deutsche Künstler des 18. Jahrhunderts. Genannt seien J. van der Lys, C. Cornelisz van Haarlem, P. van Bloemen, Rosa di Tivoli, François Millet, F. W. Tamm, A. Maulpertsch und Januarius Zick, die mit guten und charakteristischen Werken vertreten sind. Neben H. Fragonard, W. Hogarth, D. Morland, A. Graff, P. Breughel d. J., N. Maes, Giampetieno, J. v. d. Hoeck, P. Codde, A. van Everdingen, S. Ruysdael. K. P. Verbruggen u. a. kommt auch der „Ländliche Ringeltanz" von P. P. Rubens (früher Galerie Weber) und ein „Hl. Franziskus" von Paulus Bor zur Versteigerung.

Köln

Eine bedeutende Sammlung aus Kölner Privatbesitz versteigert Math. Lempertz vom 29. November bis 1. Dezember. Sie ist das Lebenswerk eines ästhetisch orientierten Liebhabers, der schöne Dinge aus reiner Freude am Schönen zusammentrug, ohne sich auf ein bestimmtes Sammelgebiet festzulegen. Den ersten und bedeutendsten Teil bilden die Gemälde der älteren und neuzeitlichen Meister, in der Hauptsache kleinformatige Kabinettstücke, darunter Werke von Hugo Kauffmann, G. v. Max, Camilla Friedländer, Hirth du Frênes, Frank Kirschbach, Ludwig Munthe, Georg Oeder, F. de Braekeleer, O. u. A. Achenbach, L. G. Brillouin, Ernst Henseler, ten Kate, Max Rentel, A. Schelfhout, Ludwig Willroider, Jan Breughel d. Ä., Barent Gael, W. van Herp, H. A. van Kessel, G. Lundens, D. Teniers d. Ä., Jan Wynants. Die Kleinkunst Ostasiens ist durch eine Reihe feiner altchinesischer Bronzen und keramischer Gefäße (darunter ein hervorragender Ming-Koro), japanischer Netzukes usw., vertreten. Erstaunlich reichhaltig ist die Abteilung der geschnittenen Gläser des 18. Jahrhunderts von Brandenburg, Schlesien, Böhmen, unter ihnen reich dekorierte Deckelpokale, Kelche und Becher. Es folgen im Katalog Arbeiten in Silber mit Kannen und sonstigen Gefäßen aus Rokoko- und Empirezeit, ferner Miniaturen, schöne Delftteller des 18. Jahrh. und eine Anzahl feiner französischer Bronzeplastiken aus neuerer Zeit. — Im Anschluß an diese Sammlung versteigert Math. Lempertz eine kleine Kollektion aus rheinischem Besitz, die in einem gesonderten kleinen Katalog beschrieben ist: Französische und vlämische Tapisserien des 17. u. 18. Jahrh., Möbel mit Tapisseriebezügen, altdeutsche Gläser usw.

Hollstein & Puppel, Kunstantiquariat, Berlin W 15
Meinekestraße 19
ERSTKLASSIGE KUPFERSTICHE UND HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER
KUPFERSTICH-VERSTEIGERUNGEN
Interessenten bitten wir um Angabe ihres Sammelgebiets

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Amerika kauft

Zu den kürzlich an dieser Stelle wiedergegebenen Nachrichten des Verkaufs der beiden Rembrandts aus der Sammlung Yussupoff muß eine neue Hiobspost über die Abwanderung europäischen Kunstbesitzes nach Amerika nachgetragen werden. Wie der „Gaulois" kürzlich mitteilt, hat der Herzog von Westminster an Duween Brothers das Hauptwerk von Gainsborough, den „Blue-boy", der den deutschen Kunstfreunden noch besonders in Erinnerung ist, weil er vor Jahren in Berlin anläßlich der großen Engländer-Ausstellung in der Akademie gezeigt werden konnte. Aus dem gleichen Besitz wurde der oben genannten Firma das nicht minder berühmte Porträt der Mrs. Siddons als tragische Muse von Reynolds verkauft. Der Gesamtpreis für beide Werke beträgt 200000 Pfund, d. h. 10 Millionen Franken oder nach dem heutigen Kurse etwa 112 Millionen Mark.

Neue Kataloge

Versteigerungsamt **Dorotheum**, Wien. Gemälde, Aquarelle, Graphik, Skulpturen, Bildteppiche, Kunstmobiliar, Keramik, Gold- und Silberarbeiten, Bronzen, Gläser, Waffen, Japonika aus dem Nachlaß des Erzherzogs Ludwig Viktor mit Beiträgen aus fürstlichem Privatbesitz. Versteigerung: 14., 16.–19., 21. u. 22. Nov.

Hugo Helbing, München, Wagmüllerstr. 15. Ölgemälde moderner Meister aus den Nachlässen Professor Carl Seiler †, München / Stuttgarter Privatbesitz / Graf Nikaolai v. Adlerberg †, München und aus anderem Besitz. Mit 34 Lichtdrucktafeln. Versteigerung: 15. u. 16. November.

Karl W. Hiersemann, Buchhändler und Antiquar, Leipzig, Königstr. 29. Katalog 501. Nationalökonomie / Rechtswissenschaft.

F. A. C. Prestel, Frankfurt a. M., Buchgasse 11a. Katalog 85. I. Moderne Graphik. II. Bibliothek: Kostbare Bücher des 15.—20. Jahrh. Versteigerung: 23. Nov.

Gustav Schlemminger, Buchhandlung und Antiquariat, Leipzig, Windmühlenstraße 25. Verzeichnis wichtiger Kunstwerke.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone": BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Kaulbachstr. 35, I / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE: Dr. Leo Balet, Blaricum, Nordholland / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Avenida Leandro Alem 424 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft **23**	1. Dezbr.	Heft **23**	24. Novbr.
„ **24**	15. Dezbr.	„ **24**	8. Dezbr.
„ **1** (Jahrg. XIV)	12. Januar	„ **1** (XIV. Jahrg.)	5. Januar

Neue Kunst
Hans Goltz
München
Briennerstraße 8

November
HERBST 1921
Davringhausen - Grosz - Kars
Klee - Mense - Schrimpf - Seewald
*
Hans Crämer
„Politischer Totentanz". Radierungen

ARARAT
Heft 10
Informations-Heft mit vielen Abbildungen der letzten Werke nebenstehender Künstler.
Preis M. 8.50

Oſtaſien / Die Ausſtellung der Keſtner-Geſellſchaft in Hannover

Mit 9 Abbildungen (Fortſetzung und Schluß) *Von KARL WITH*

Die Kleinplaſtik

Schon im erſten Bericht über die Ausſtellung der Keſtner-Geſellſchaft wurde auf die Sammlung von Kleinplaſtiken hingewieſen, deren Reichhaltigkeit einen beſonderen Nachtrag rechtfertigt, um ſo mehr als ſich das Sammelintereſſe gerade derartigen Stücken zuzuneigen beginnt; ſchon deswegen, weil ſie ſo viel häufiger vorkommen als große Stücke. Der rieſige Bedarf an Kleinfiguren für Tempel und Hausaltäre zeitigte eine Produktion, die an Maſſenherſtellung grenzt. Derartige Stücke — beſonders aus den ſpäteren Verfallszeiten — füllen dann allzu ausgiebig die kleinen Händlerſchops oder wandern als „mitgebrachte Götzen“ in die Stuben biederer Seemannsfamilien. Das wäre nicht weiter ſchlimm, wenn nicht heutzutage auch ſolche Kleinigkeiten der Befriedigung einer billigen Modelaune zu dienen hätten und dann als etwas ganz anderes angeſprochen werden, als ſie ſind; als Bildwerke sub specie artis ſtatt als einfache Zeichen einer allgemein gültigen Konvention. Neben derartigen Stücken, die übrigens, wenn ſie aus guter Zeit ſtammen, auch als Typenſtück von hohem Reiz ſein können, und die man wiederum nicht verwechſeln darf mit Arbeiten bäuerlicher Provenienz, bleibt dann aber noch ein weiter Spielraum offen für die beſondere Leiſtung und die Steigerung zu einer eindringlichen und einmaligen Kraftäußerung.

Solche Stücke ſind dann natürlich ſelten. Die bedeutendſten Sammlungen von Kleinbronzen ſind heutzutage Muſeumsbeſitz: chineſiſche Bronzen in Tokyo und Kyoto, indiſche in Colombo und Madras, javaniſche in Batavia, Djokjakarta und Leiden. Außerdem ſind die Geſamtbeſtände in den Völkerkundemuſeen in Berlin und München zu nennen, wo auch die ſchönen Siam-Bronzen von Döhring ſind. Das Muſeum für oſtaſiatiſche Kunſt in Köln beſitzt eine reiche Sammlung von chineſiſchen Tonfiguren und japaniſcher Kleinplaſtik in Holz.

Java. Bronze „Çiva“.

Einzelne ausgezeichnete Kleinfiguren in Privatbeſitz ſah ich bei Fuld und Zerner in Frankfurt, bei Vonwiller in Bozen, bei Roordaa in Aerdenhout und bei Vecht in Amſterdam. Schließlich ſei noch auf die Stücke im Folkwang und im Haus Yi Yüan in Amſterdam hingewieſen. Es wäre eine ſchöne Aufgabe, aus den in deutſchem Muſeums- und Privatbeſitz befindlichen Stücken an Kleinplaſtik — vielleicht zuſammen mit Kultgerät — und durch Photographien ergänzt, einmal eine beſondere Ausſtellung zu machen.

In der Ausſtellung der Keſtner-Geſellſchaft in Hannover iſt ſicherlich manches mit unterlaufen, das nur dem Typus, nicht der Qualität nach in Frage kommt. So beſonders unter den ſpäteren chineſiſchen Bronzefiguren und japaniſchen Holzſtatuetten. Da aber auch gute und

eindrucksvolle Stücke reichhaltig vertreten ſind, können ſie einer recht nützlichen Vergleichsſetzung und Urteilsbildung dienen. Durch die lockere und vielſeitige Zuſammenſtellung von Arbeiten aus China, Japan, Tibet, Südindien, Birma, Siam und Java kommt die Vielfältigkeit des aſiatiſchen Kontinentes mit all ſeinen verſchiedenen Landſchaften, Völkern und Temperamenten klar zum Ausdruck.

Gerade die Kleinplaſtik iſt ja von vornherein viel befreiter von den ſtrengen Gebundenheiten eines religiöſen und formalen Kanon als die Großplaſtik; gibt viel leichter dem unmittelbaren Impuls ſich hin, entſpringt einem reicheren und beweglicheren Vorſtellungskreis und dient unbekümmerter der menſchlichen Notdurft. Mit dieſen kleinen Figuren in Holz oder Bronze, Lack oder Stein lebte doch der Menſch; er trug ſie mitten in ſein kleines alltägliches Daſein hinein; mit ihnen ſprach er; an ſie wendete er ſich in aller Zuverſichtlichkeit. So eine kleine Geſtalt war dem, der ſie beſaß, Mittelpunkt und ſein eigenſter Gott. Nicht irgendeine große, ferne, ſtrahlende oder drohende Gottheit, ſondern Kamerad und Sendbote und Hausgenoſſe. Das war Schutz und Hilfe; er paßte auf, und der Menſch ſtand nun in Obhut. Und mit ſolchem kleinen Gott konnte man doch menſchlich verkehren. Man konnte ihn lieb haben und ihn verſorgen; ja, man zürnte ihm und konnte ihn hinauswerfen, wenn er verſagte; man konnte ihn auch verſöhnen. Es war gut, ihn im Haus zu haben; oder doch irgendwo in einem Tempel den oder jenen göttlichen Freund, dem man ſeine Sorgen und Wünſche zutragen konnte, und auf den man ſich verlaſſen konnte. Und irgendwie mußte der Menſch — der immer ſo kleine bedürftige Menſch — ſich doch auch wiederfinden in ihm, deſſen Bild und Geiſt nicht ſo übergroß und weltenfern ſein durfte. Man konnte doch auch nicht gleich zum Kaiſer gehen; er hatte doch auch ungezählte Helfer, und da war es ſchon viel, wenn ſo ein vornehmer Herr ſich mit einem einließ und recht freundlich war. Da gab es denn ungezählte kleine Weſen und Geiſter, Götter und Dämonen, die Dienſt taten und immer zur Stelle waren. Und konnten ſich nicht in ſtrenger Abgeſchiedenheit verwahren; konnten auch nicht immer darauf ſchauen, ſehr erhaben zu bleiben und allzu vornehm. Denn ſie mußten doch handeln und ſo viel unſäglichem kleinen Begehren gerecht werden. So ſind ihre Bilder recht handgreiflich oder liebenswürdig, lebhaft und beweglich; ſie ſind lächelnd oder luſtvoll, bieder oder zärtlich, drohend oder trotzig. Und immer von einer großen Bereitſchaft, Anteilnahme und einer ſtillen Heiligkeit. Unter ihrer Obhut und in ihrer Nähe verirrt man ſich nicht und vergißt auch im Getriebe nicht den Sinn und im Erfolg nicht die Demut und in der Not nicht die große Beſtimmung. Immer ſind ſie die kleinen Fäden, an denen alles Leben am Himmel aufgehängt iſt.

Freilich, bei kleinen und beſcheidenen Leuten werden auch ſie klein und beſcheiden ſein, ſchon weil ſie ſich doch anpaſſen müſſen — und zu großen und vornehmen und weiſen Herren gehören nun einmal auch ſchönere und herrliche und ſtarke Götterbilder. Und gar in den Tempeln, da ſind ſie nicht mehr Zeichen und Hinweis und Übereinkunft — ſondern göttliche Funken und direkt aus dem Himmel einer Seele herausgeſtiegen.

* * *

So erfordern dieſe kleinen Figuren nicht nur eine Beurteilung — und wenn man will Klaſſifizierung — nach Land und Zeit, ſondern auch nach dem Milieu ihrer Umgebung und nach ihrer Beſtimmung. Eine eigentliche umfaſſende Bearbeitung fehlt hier noch ganz. Die Einordnung im einzelnen iſt ja bei ſolchen beweglichen Kleinfiguren ſehr ſchwierig; Fundorte ſind oft gar nicht bekannt oder geben keinen ſicheren Anhaltspunkt; ſo wiſſen wir z. B. bei vielen Stücken nicht, ob ſie zu Mitteljava oder zu Oſt-

Tibet. Bodhiſattva, Bronze, vergoldet, mit Türkiſen beſetzt.

Birma. Holzfigur.

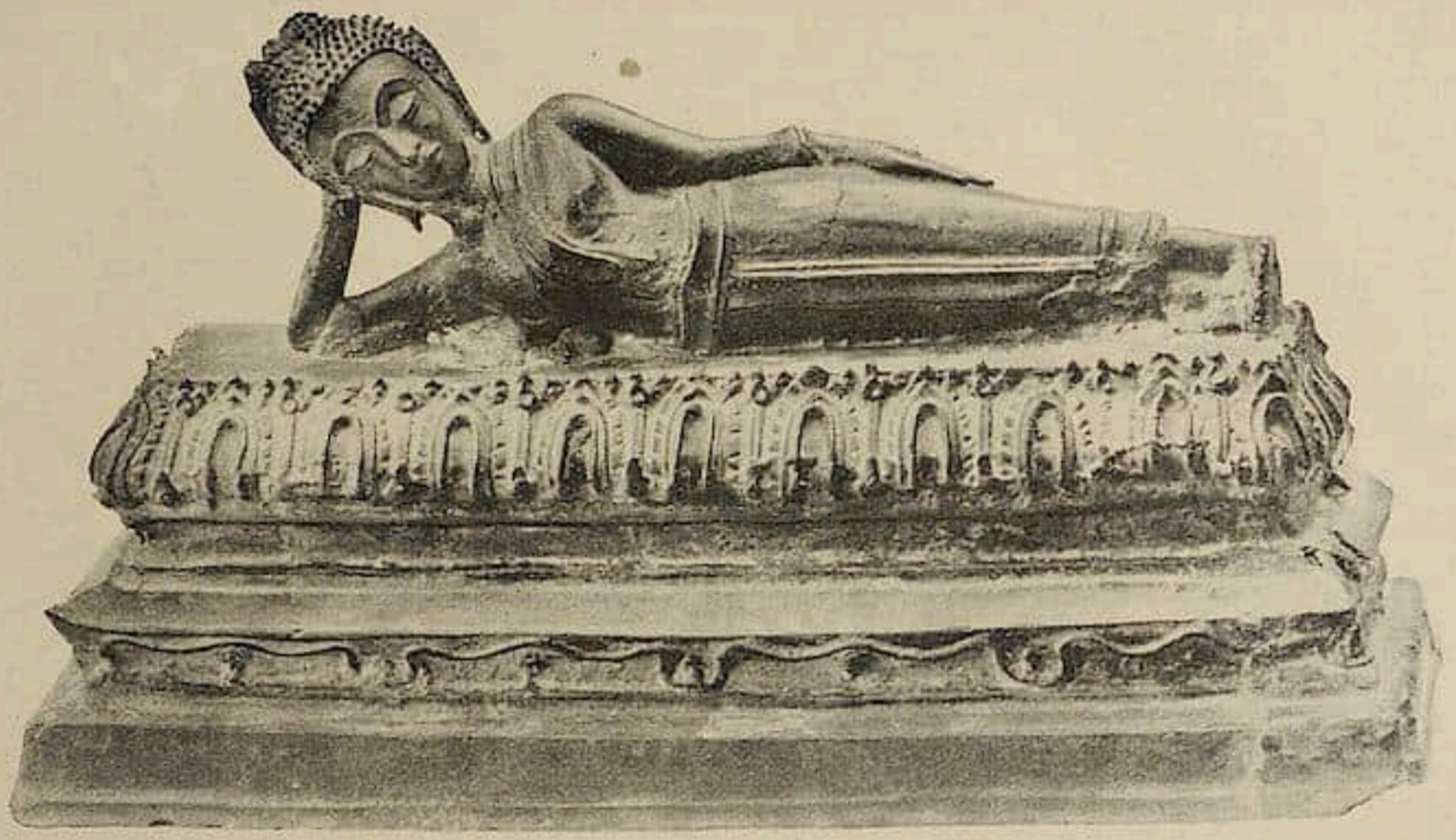
China. Kuan Yin, Bronze.

java, Ceylon oder zu Südindien gehören; in Grenzländern wiederum, wie Nepal oder Laos, ist die Zuweisung durch Vermengung mit tibetanischen, siamesischen oder südchinesischen Elementen oft ganz unklar. Dann wieder fehlt uns eine klare Materialkenntnis über ganze Zeiten und Landstriche — wie etwa bei den frühen Bronzen aus Siam oder den späteren Mingfiguren aus China, besonders aus den entlegenen Südprovinzen oder gar koreanischer Arbeiten. Das alles aber sind Aufgaben weiterer kunstwissenschaftlicher Forschung, an der sich hoffentlich bald mehr Köpfe und Herzen beteiligen als bisher. Wir begnügen uns an dieser Stelle damit, an Hand der Stücke der Ausstellung auf einige Hauptgruppen hinzuweisen.

Der Gruppe südindisch-brahmanischer Bronzen gehört die Figur der Parvati, Çiva's Gemahlin, an (Abb. S. 607), allerdings in Form eines späteren Nachgusses. Sie verkörpert das Shyania-Frauenideal mit festen runden Brüsten, schmaler Taille und ausladender Hüfte, wie es schon in vorchristlicher Zeit in Sanchi zu finden ist und dann besonders im späteren Çivaismus bzw. der Sekte der Çaktas zum Ausdrucksmotiv der Weiblichkeitsverehrung wird. In der ekstatischen Gotteshingabe und der elementaren Naturhaftigkeit des Çiva-Kultes blüht die erotische Kraft und ein phantastisches Maß von Begehrlichkeit und Potenz in plastischer Fülle und Bewegtheit auf. Unbekümmerte Sinnlichkeit erfüllt sich bis an die letzten Grenzen. Rausch führt in den Schoß der Welt; Tanz ist kosmischer Rhythmus. So erstehen dann die herrlichen Bronzebilder des Çiva Nataraja, des Herrn des Universums, der tanzend die Bewegtheit des Weltalls verkörpert, in der Flammenaureole, mit Mond und Schlange, alles drei Symbole vergänglicher und dauernd neu erstehender Kräfte. (Wundervolle Abbildungen in Cohn, Indische Plastik.)

Ähnlich in der erotischen Grundstimmung, die sich schon durch die Beisetzung eines weiblichen Prinzips äußert, sind dann zum Teil tibetanische und zum Teil javanische Kleinbronzen, doch in ganz verschiedener Art. In Tibet die furiose Leidenschaftlichkeit und ekstatische Explosion gebannter Kräfte, wie in den Darstellungen des vielarmigen und vielköpfigen Yamantaka oder der Dharmapalas, den Beschützern der Religion. Daneben aber auch in den Bildern der weiblichen Tara's und Dakini's, in denen die Vorstellung der immer hilfsbereiten und in tausend verschiedenen Formen erscheinenden Bodhisattvas, diesen Ausstrahlungen höherer Mächte, auf die Form weiblicher Empfänglichkeit, graziler und anmutvoller Huld oder beleidigter Abwehr gebracht ist; ähnlich wie die weibliche Kuan Yin in China. Das Stück in Hannover, wohl eine Schutzgottheit darstellend, in Bodhisattvaschmuck, in den Händen den Donnerkeil Vajra, vertritt in hervorragender Weise diesen beruhigteren Formtypus, in dem alle Wildheit zu einem festlich bunten Gefüge beweglicher Profilführung, straffer und eigenwilliger Haltung und reich in Gold und Halbedelstein schimmernder Oberfläche abgemildert ist. Auch die Art der porträtmäßigen Darstellungen der Heiligen und Kirchenfürsten ist in der Ausstellung vertreten, jedoch in keinem guten Exemplar. (Vgl. Grünwedel, Mythologie des Buddhismus in Tibet und der Mongolei.)

Die Darstellungen weiblicher Gottheiten und wild bewegter Dharmapalafiguren sind auch auf Java häufig, während sie in Siam so gut wie ganz fehlen, da Hinderindien vornehmlich dem Hinayana-Buddhismus gefolgt ist. Die javanischen Bronzen aber tragen eine ganz andere Grundstimmung als die von Südindien oder Tibet. Unendlich beruhigter und keuscher, irgendwie innerlich gelöster und unbeschwerter, vor allem weniger laut und weniger ausgreifend. Eingebettet in eine Stimmung menschlicher Wärme und friedvoller Heiterkeit, oder feierlich und erhaben ohne Strenge. Einfach und schlicht; eine blühende Versunkenheit und beruhigte Entfaltung bestimmt den Formausdruck.



Siam. Buddha ins Nirvana eingehend, Bronze.

Dann wieder in eine ganz kleine und zärtliche Behutſamkeit übergehend oder in einen ſeltſam ſchattenhaften und dunklen Umriß eingezwängt. Immer voller Sinnlichkeit, auch dort, wo Verſunkenheit oder Pflicht und ſtrenges Gebot ſymboliſiert werden, und voller Scham und Scheu, wo eine abgründige und ungebändigte Sinneskraft weit und blutvoll ſich ausgibt. Das gilt vor allem für die aus der mitteljavaniſchen Zeit ſtammenden Stücke, deren Schönheit man bisher — nicht mit Unrecht — mit einem „klaſſiſchen" Maß gewertet hat. Die ſpäteren oſtjavaniſchen Bronzen ſind ſkurriler und leidenſchaftlicher; voll dämoniſcher Phantaſtik und kühn ſowohl im Aufbau wie im Symbol. Plaſtiſch verzweigt; bunt und marionettenhaft im Geſtus; entweder ſchwerer und ſtrotzender voll Blut und Leiblichkeit oder angſtvoll und aufgelöſt wie Zittern äußerſt gereizter Empfindung. Ihnen fehlt damit dieſe harmoniſche Beruhigtheit der früheren Werke.

Geradezu für ſich ſtehen dann die ſiameſiſchen Stücke. Berührungen mit Cambodja in der Frühzeit ſind unverkennbar, doch ſind ſolche Frühwerke ganz ſelten. Die mittelalterlichen Arbeiten zeigen alle eine tiefe geiſtige Schwermut und grübleriſchen Ernſt. Das blühend Phantaſtiſche und dieſe Lebenskraft, die ſonſt immer durchdringt, gleichgültig ob ſie in Ernſt, Abwehr oder Luſt ſich ausgibt, erſcheint hier ſtark zurückgedrängt. Wohl lebt in den ſchweren Lippen viel Wucht und Erdſchwere oder in der ganzen Profilbildung liegt eine ſehr verfeinerte und kultivierte Sinnlichkeit; aber ſie wirkt dabei faſt wie Belaſtung oder Degeneration. Eine geiſtig unerbittliche Schärfe und zerſetzende Erkenntnis-Wolluſt ſcheint das Organiſche zerfreſſen zu haben. Die beiden kleinen Köpfe in der Ausſtellung ſind ſtarke Zeugen dieſer vergeiſtigten Kunſt. Die dritte liegende Figur ſtellt Buddha dar, wie er ins Nirvana hinüberſchläft, wo aller Kreislauf beendet iſt. Das Stück hat viel Charakter, ohne ſich mit den Stücken gleicher Art aus der Sammlung Stoclet und Fuld meſſen zu können. Etwa derſelben Zeit gehört auch die birmaneſiſche Holzfigur an, eine genien- oder nymphenhafte Halbgottheit, die man — ähnlich wie die ſiameſiſchen Werke — meiſt nur in der harten,

Siam. Buddhakopf, Bronze.

dekorativ überladenen Art der Spätzeit kennt. Dies Stück dagegen hat eine außerordentliche Strahlungskraft, die durch die Verwitterung noch mehr bloßgelegt zu ſein ſcheint. Eine verführeriſche Dämonie liegt in ihrem Geſicht und ein ſeltſam rotes Blut treibt dieſen Leib zum Tanz und zwingt ihn gleichermaßen zur Ruhe.

Nicht ganz ſo einheitlich gut iſt die Kleinplaſtik Oſtaſiens vertreten. Frühe figürliche Stücke fehlen ganz; Grabbeigaben, an denen die Frankfurter Ausſtellung ſo reich war, treten ganz zurück; die Stücke ſind belanglos oder falſch. Erſtaunlich dagegen iſt das Kamel (Abb. S. 613). Erfaßt iſt der Moment, wo das Kamel niederkniet; der Vorderkörper ſenkt ſich tief herab, der Hals iſt erhoben, der Kopf zur Seite gedreht. Man ſieht in Wirklichkeit oft dieſe ſelbe faſt ſchmerzliche Angeſpanntheit in den Geſichtszügen der Kamele, oft wie ein Stöhnen und Aufſchreien — wie es auch in dieſer Tonplaſtik gegeben iſt; voll realiſtiſcher Schärfe der Beobachtung und Modellierung. Ob die Zuweiſung in die Tangzeit zu Recht beſteht, erſcheint mir jedoch noch zweifelhaft; denn die Behandlung einzelner Teile, wie des Gepäcks, der Mähne und des Kopfes, iſt ein wenig zu kleinteilig hart, zu ſehr im Detail befangen und ohne jene großzügige plaſtiſche Zuſammenfaſſung, die Tangſtücke auch dort zeigen, wo ein gegenſtändliches Motiv unterſtrichen iſt.

Unter den ſonſtigen kleinplaſtiſchen Stücken ſind die beiden bäuerlich derben und warmherzigen Arbeiten des Bodhiſattva und der ſo mütterlichen Kuan Yin die bemerkens-

Siam. Buddhakopf, Bronze.
Folkwang-Museum, Hagen.

werteſten. Schon im voraufgegangenen Bericht wurde ihrer Erwähnung getan. Im allgemeinen unterſchätzt man dieſe Art Arbeiten zugunſten der dekorativen Stücke, der vielartigen Räuchergefäße in Tierform, deren oft glatte und virtuoſe Beherrſchtheit ſo viel kälter iſt, als die unbekümmerte und wahrhaftige Unbeholfenheit bäuerlicher Kunſt, die allerdings nichts mit Kunſt zu tun hat. Erinnert ſolch Stück wie die Kuan Yin nicht an bayriſche Glasmalereien oder eine ſchwäbiſche Madonna in einer kleinen Dorfkirche? Wie merkwürdig iſt übrigens in dem Kind irgendwie ein Großes, Überragendes zum Ausdruck gebracht, ohne ihm die Kindlichkeit zu nehmen, dieſe ganze embryonale Zuſammengehörigkeit mit dem weichen großen Mutterſchoß. Wie zärtlich unbewußt berührt die Hand der Kuan Yin das Kind und wie wirklich kindhaft liegt die Hand des Knaben da. Erwähnt ſei übrigens, daß die zwei ſchönſten derartigen Kuan-Yin-Bronzen ſich in Amſterdam im Hauſe Yi Yüan befinden, die im letzten Heft von Wendingen ſehr ſchön publiziert ſind. Von weiteren Stücken wäre noch ein kleiner, ſehr markanter und gedrungener Holzkopf aus Japan zu nennen, der wohl aus einem Kranze von Köpfen, die die elfköpfige Yu-i-chi-menkwannon trägt, ſtammt.

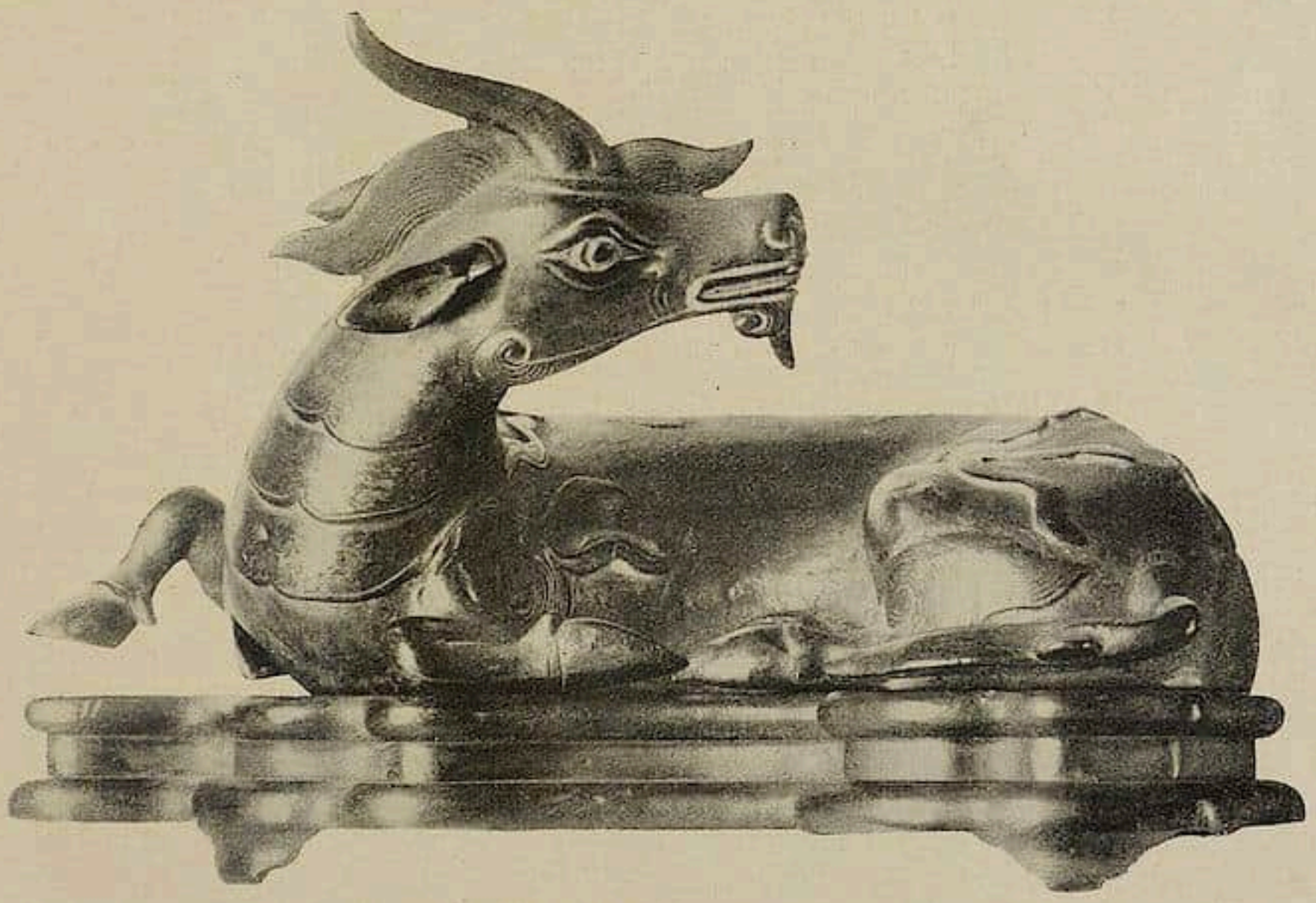
China. Bodhiſattva.

Eine beſondere Stellung nehmen dann die drei Bronzeſtücke ein, die auf Seite 610 und 611 abgebildet ſind. Auf Grund einer Beſchreibung im Orientaliſchen Archiv habe ich als Fundort Brunei Borneo angegeben: erfahre jedoch jetzt von Herrn Schlöſſer, daß dieſe Provenienz zweifelhaft iſt. Mit Borneoſtücken haben die drei Bronzen ganz ſicher nichts zu tun; ſie könnten höchſtens nach dort hin abgewandert ſein. Eine genauere Feſtlegung iſt aber ſchwer, doch trifft wohl die Annahme, daß ſie aus Südchina ſtammen, am eheſten zu. Die Inſchrift auf dem Gefäß iſt jedenfalls als chineſiſch feſtgeſtellt. Es ſind ſchwere und etwas klobige Bronzearbeiten, inkruſtiert mit farbigen Steinen wie Lapislazuli, Quarz und bräunlichem Jade, die in Bleieinlagen gefaßt ſind und mit der üppigen Patina einen reichen farbigen Zuſammenklang eingehen. Die urhafte Wucht und der ſchwere phantaſtiſche Ernſt geben dieſen beiden Tieren eine beſondere Bedeutung. Irgendwie ſcheint wirklich die rauhere, unzugängliche, beinahe unberührt wilde Phantaſtik Südchinas hier ſich kundzutun, vermiſcht mit der Luſt am bunten Farbſpiel wie in Tibet und in Indien. Es dürften wohl Miſchwerke ſein, Arbeiten, in denen verſchiedene Strömungen ihren Niederſchlag gefunden haben, ſo daß wir einerſeits die ſtrenge durchlaufende plaſtiſche Geſchloſſenheit als Grundform erkennen, zugleich aber die Unterbrechung durch die farbigen Steine vorfinden, die einem maleriſchen Prinzip entſprechen. Dieſe Vermiſchung, wie überhaupt die Inkruſtierung, kenn-

zeichnet ja eine weit verbreitete Art, wie in den ſogenannten ſkytiſchen Funden, in Südrußland und im Gefolge der Völkerwanderungszeit dann von Siebenbürgen bis nach Spanien hinein, bei denen gemugelte Steine und Almandine den Grundton beherrſchen; eine Art, die vor allem in der Schwarzen-Meer-Gegend und dann im Bereich der römiſchen Kulturzone überall das helleniſtiſch-römiſche Prinzip plaſtiſcher Geſtaltung vernichtet. Im Zuſammenhang mit dieſen Fragen dürften die Stücke noch einmal eine „Doktorarbeit“ abgeben. Im übrigen beſitzt das Bremer Muſeum noch ähnliche Arbeiten und — wie ich höre — auch Dr. Otto Burchard in Berlin.

Aus dem Durcheinander dieſes Berichtes dürfte erſichtlich geworden ſein, wie reich und anregend die Ausſtellung in Hannover iſt. Und ſollte der Plan einer Ausſtellung von Kleinplaſtik und Kultgerät ſich einmal verwirklichen laſſen, dann würde man vielleicht auch mit mehr Erfahrung ſchon das Aufſtellungsproblem löſen, das dieſe Einzelſtücke nicht allzuſehr herausreißt und durcheinanderwürfelt; dieſe Stücke, die eine Niſche oder einen abgeſchiedenen Winkel brauchen; eine ſtille Luft, damit ſie ungehindert ſich mitteilen können und zu einem Abglanz werden.

Die Wiedergabe der Arbeiten aus Java und Tibet auf Seite 675 und 677 geſchieht mit freundlicher Genehmigung des Folkwang-Verlages in Hagen i. W.



China. Hirſch, Räuchergefäß, Bronze.

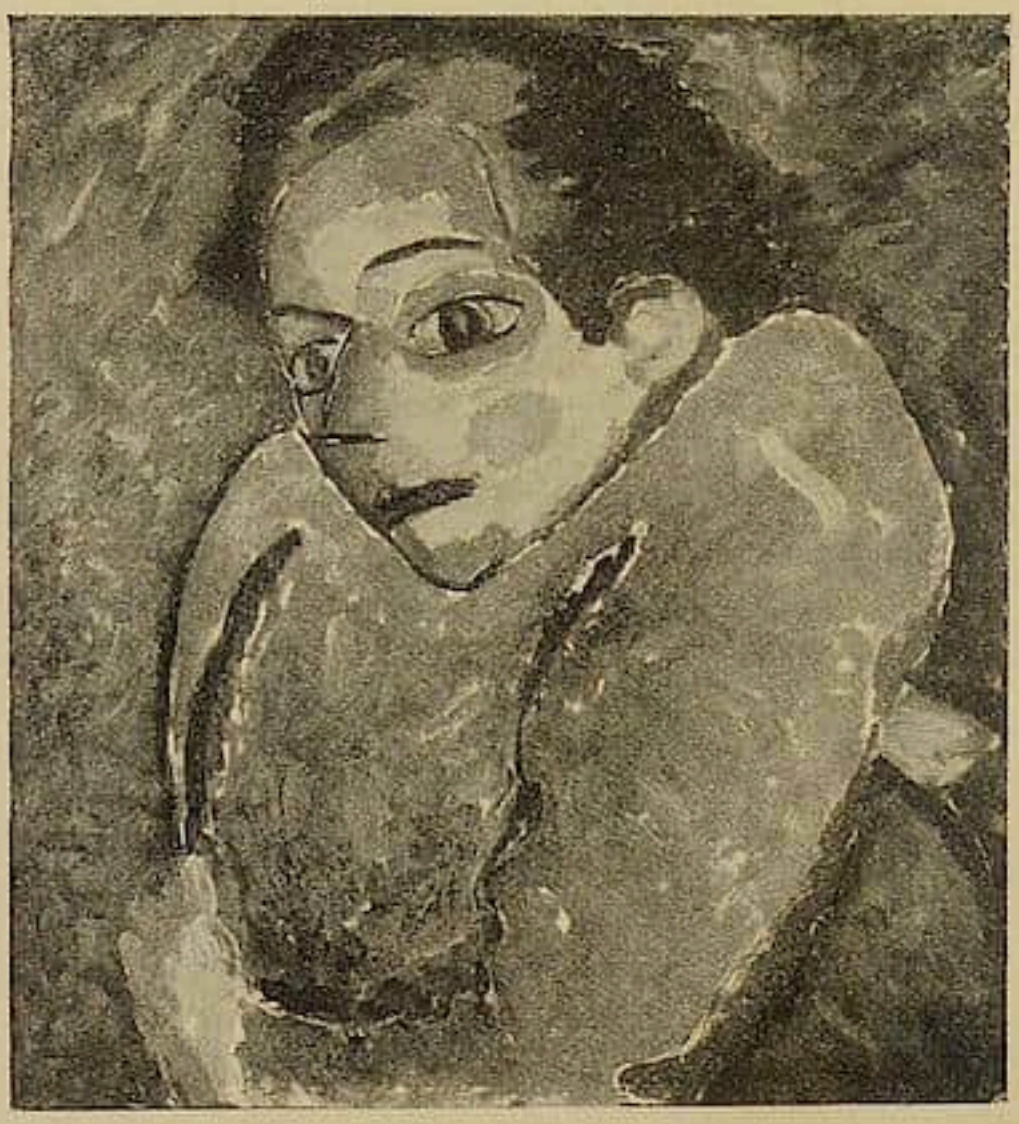
A. von Jawlenſky / Neue Bildniſſe

Mit 7 Abbildungen *Von W. A. LUZ*

Jawlenſky iſt nicht ſo ausſchließlich Bildnismaler, daß er es nicht fertig brächte, dem farbigen Rhythmus eines landſchaftlichen Motivs wochen-, monate-, jahrelang nachzuſpüren und die Kleinigkeit von 48 verſchiedenen Behandlungen dem Publikum vorzulegen. Gewiß, ich teile ſeine Anſicht. Einmal muß das Publikum davon überzeugt werden, daß zum expreſſioniſtiſchen Kunſtwerk ebenſoviel Genie wie Fleiß gehört. Jawlenſky iſt aber vorzugsweiſe Bildnismaler. Wie Gainsborough ſcheint er die Landſchaften zu ſeiner Erholung unternommen zu haben, wenn das von einer ſolchen Arbeitsleiſtung zu ſagen erlaubt iſt. Ihn beſchäftigt das menſchliche Antlitz vor allem. Wie er es in das Kunſtwerk umſetzt, iſt ein ſo erſtaunlich neuartiger Vorgang, daß es ſich lohnt, ihn ſchlaglichtartig aufzuhellen.

Man wird meinen, man kenne das menſchliche Geſicht. Die Bilder Jawlenſkys werden jedoch davon überzeugen, daß an einer Erſcheinung, die man täglich vielemal ungeſucht hat, einige weſentliche Züge entgangen ſind. Schon allein die Begierde, die eigene Beobachtung in dieſem Hauptpunkte zu prüfen und ihren Umfang, ihre Schärfe und Treffſicherheit zu vergrößern, muß die Aufmerkſamkeit auf dem Werk Jawlenſkys feſthalten.

Jawlenſky malt Köpfe. Die Bewegung des Körpers beſchäftigt ihn nur gelegentlich. Zwanglos ergibt ſich daher aus den Verhältniſſen des Kopfes ſein Bildformat: ein Quadrat, gelegentlich ein hochgeſtelltes Rechteck. Vor einer mit dieſen gleichformatigen



A. von Jawlenſky. Der Buckel.

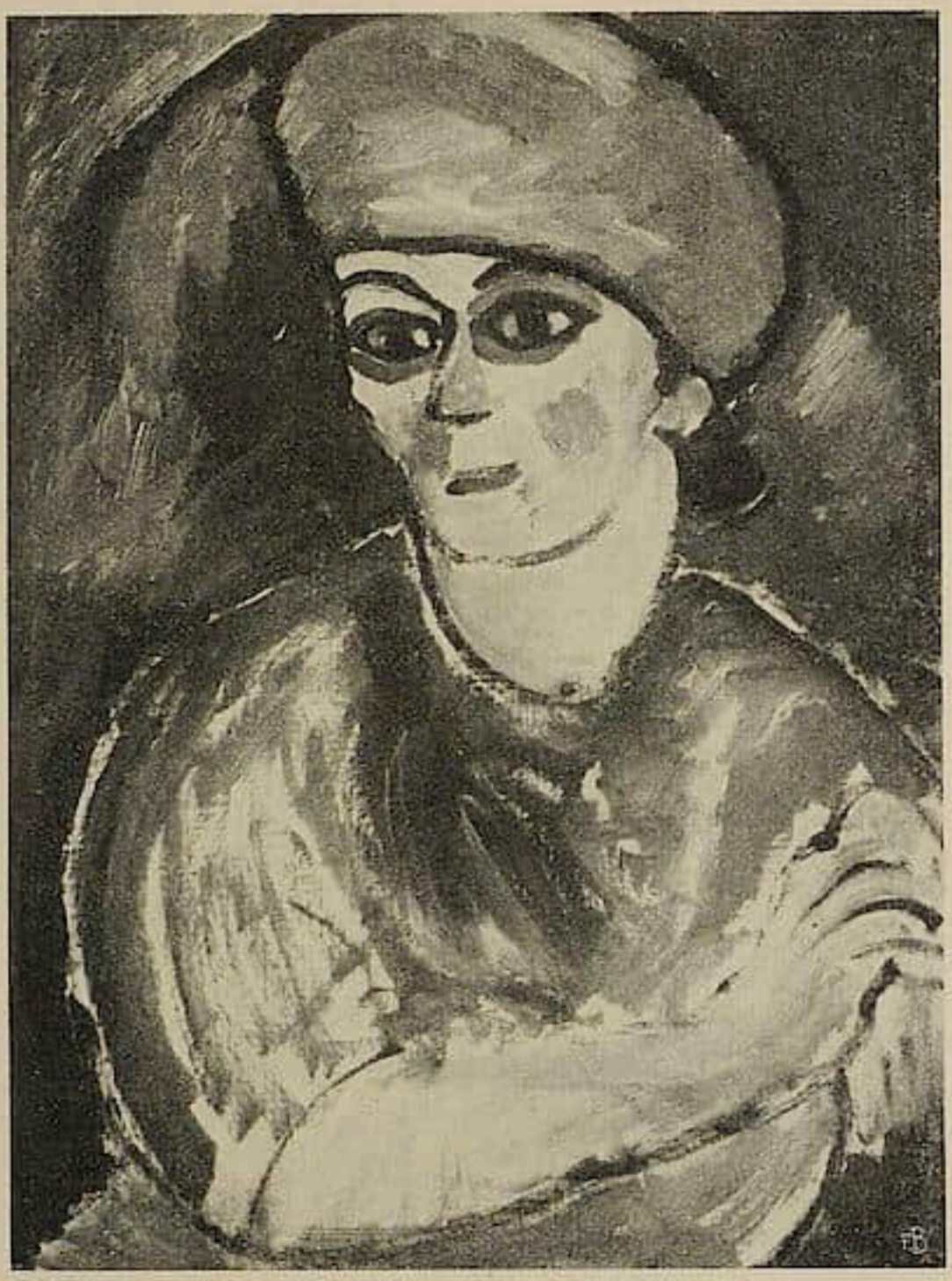
A. von Jawlenſky. Halbakt Blau-Rot.

Bildern bedeckten Ausſtellungswand wird es ſofort deutlich, daß es der Künſtler auf eine Abſtraktion von der Wirklichkeit anlegt. Er gibt nur Licht auf ſeinen Bildern. Der körperbildende Schatten wird unterdrückt. An ſeine Stelle treten farbige Tönungen, welche aber nicht etwa neuerdings dazu dienen ſollen, die körperlichen und räumlichen Verhältniſſe zu beſchreiben. Sie ſollen lediglich Farbwerte an ſich ſein und wollen als ſolche geſehen werden. Auch die grundſätzliche Ausmerzung des Glanzes im Augapfel, vor allem die Unterdrückung des Reflexlichtes im Auge, dienen dem gleichen Zweck. Weiter iſt klar, daß der Künſtler auf ſtärkſte Vereinfachungen abzielt. Sucht man ſich zu einem beliebigen Bilde Jawlenſkys die Erſcheinung des Modells zu vergegenwärtigen, ſo beginnt man zu ermeſſen, was an verwirrenden Einzelzügen unterdrückt worden iſt. Alle kleinen Nebenſächlichkeiten, an welchen ſich vor der Natur das Auge verfängt, ſind erbarmungslos in breiten Flächen aufgelöſt und auf dieſe Weiſe unſchädlich gemacht. Man ſoll nicht die Spitzen am Schleier der Sizilianerin ſehen, ſoll ſich nicht aufhalten an den leichten Riſſen, welche die Haut der Lippen durchfurchen oder an der Vielzahl von Härchen, welche die Brauen bilden! Man kann ſelbſt beobachten, daß ſo weſentliche Geſichtsteile wie die Augenlider vom Maler niemals berückſichtigt werden. Die Augen erſcheinen immer lidlos. Der Maler gibt das Oberlid nur, wenn er das Auge im größten körperlichen Schmerz ſich ſchließen läßt.

A. von Jawlenſky. Frau aus Turkeſtan.

Ein träumeriſch ſinkendes Oberlid kennt er nicht. Wohl aber ſollen die großen Formen des Geſichts ſprechen. Da iſt es immer der Mund, der, je nachdem ſeine Winkel nach oben gezogen oder geſenkt ſind, bedeutungsvoll für den Ausdruck wird. Da iſt es am Mund der Lippenſchluß, der eine große Menge mimiſcher Verſchiedenheiten bringt. Auch für die Stellung der Augenbrauen bedeutet eine Verſchiebung um Nähnadelbreite eine Änderung des Grades und der Art des Ausdrucks. Der Hinweis genügt, um an Hand der Abbildungen zum Studium des erſtaunlichen Reichtums an mimiſchem Ausdruck anzuregen, der mit dieſen einfachſten Mitteln erzielt wurde.

Beſteht in der Unterdrückung des Schattens und der zahlloſen Einzelheiten der negative Teil der künſtleriſchen Leiſtung, ſo liegt der poſitive einmal in der Herausarbeitung der großen Linien. Die phyſiognomiſchen Züge der Selbſtſüchtigen, der Verführeriſchen, der Traurigen, der Bekümmerten und des Gequälten ſind auf die einfachſten Züge zurückgeführt. Damit wird jedoch erſt die Grundlage für das Folgende geſchaffen. Die Hauptabweichungen von der Natur beſtehen ja nicht in den genannten Zügen. Wer in einem Raum mit Bildniſſen von Jawlenſky ſteht, glaubt ſich in einem Gewächshaus voller erleſener Blumen zu befinden, nicht unter einer Menge von Menſchen. An die weißen Geſichter der Mitteleuropäerinnen wurde eine Palette gewandt, welche von der Blütenpracht eines landſchaftlichen Frühlingsmotivs aufgerufen ſcheint. Er liebt eine



A. von Jawlenſky. Blauer Turban. Privatbeſitz.

dunkle Iris, liebt ſchwarzes Haar, liebt gebräunte Haut, liebt kräftig durchblutete rote Wangen. Die Farbe des menſchlichen Geſichts iſt das Grundthema ſeiner Kunſt.

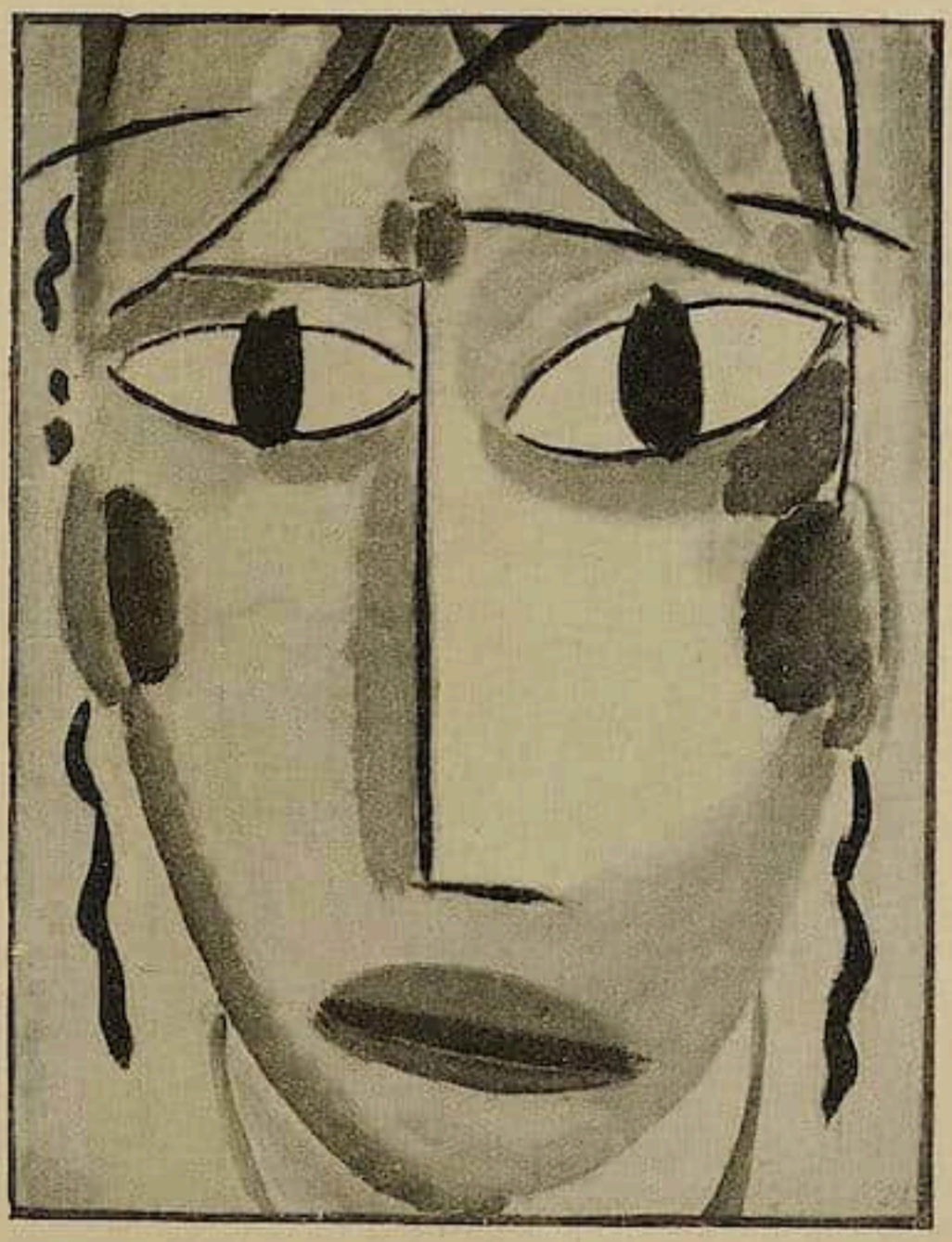
Das menſchliche Angeſicht iſt für Jawlenſky vor allem ein Farbenträger. Je nach Stimmung und Ausdruck ändert ſich dieſe Farbe, wie ſie ſich in der Landſchaft unter dem Einfluß der Beleuchtung, der Jahreszeit und der eigenen Stimmung ändert. Dem farbigen Problem dieſer Änderungen ſpürt Jawlenſky nach. Hier beginnt die Verſuchsreihe des Künſtlers, der jeder mit leidenſchaftlicher Anteilnahme folgen muß, der gewohnt iſt, eigene und fremde Eindrücke pſychologiſch zu prüfen und zu werten. Jawlenſky charakteriſiert durch die Farbe. Wir geben es ihm gerne zu, daß er es mit den Farben der Kleidung und des Hintergrundes tut. Damit hat jeder Bildnismaler gearbeitet, ſofern er Koloriſt war. Jawlenſky führt jedoch auch in das Geſicht ſelbſt die der Natur konträre Farbe ein. Hierin beſteht die wagemutige Tat des Künſtlers, mit der er uns zur Parteinahme aufruft. Damit zieht er den Trennungsſtrich zwiſchen der alten und der neuen Kunſt. Die Lippen erſcheinen bei ihm blauſchwarz in der Farbe der Tollkirſche, gelb, ja ſelbſt grün. Die roten Flecken der Wangen verkehren ſich ins Violette, ſelbſt ins Gelbe und ins Braune. Vor allem erſcheint auf der Stirn ein bald grüner, bald bräunlicher, bald weißer oder blauer Fleck, für den ein Anhaltspunkt in der Natur nicht zu finden iſt. Gewählt werden dieſe naturfremden Farben

A. von Jawlenſky. Sphinx.

A. von Jawlenſky. Sizilianerin.

aus dem Gefühlsgehalt heraus, der Künſtler und Modell erfüllt. Da ſich beide ändern, bleibt dem Maler ein Modell unerſchöpflich und oft, ſehr oft kehrt er darum zum gleichen Kopf zurück und bringt eine ganz neue farbige Bearbeitung. Dieſe Farben bedeuten ihm Stimmungen, Charaktereigenſchaften, empfindlichſte Formen für ein kompliziertes Weſen. In ihnen ſpricht ſich das ſelbſtherrliche Walten des Künſtlers aus. Von dem Modell übernimmt er nur mehr die Anregung. Dann aber entfacht er deſſen Schönheitsfünkchen zu einem herrlichen Brand. Jetzt erſcheint erſt das wahre Abbild des Menſchen. Des Künſtlers Werk wird zum glühenden Bekenntnis des inneren Daſeins. Mit der Farbe bringt er an ſeine Menſchen einen gefühlsmäßig nicht auszuſchöpfenden Reichtum von Inhalt heran. Seine Bildniſſe verdichten ſich nie zu Individualitäten, ſondern bleiben geheimnisvolle Menſchheitsſymbole. Dieſe beſondere Farbenwahl macht das alltägliche Geſicht eines Modells zum unergründlichen Wunder des Seins. — Weshalb Jawlenſky nur Damenbildniſſe malt? In dieſer Einſeitigkeit liegt des Künſtlers Stärke ebenſo begründet wie ſeine Schwäche, ſeine Tiefe ebenſo wie ſeine Untiefe. Man vergleiche ſeine Chriſtusköpfe!

Die Wirkung ſeiner Bildniſſe mit den magiſch großen Augen iſt ungeheuer ſtark. Wem das Glück zuteil geworden iſt, ein Bild von Jawlenſky zu beſitzen, dem gebe ich den Rat, es gewöhnlich mit einem Vorhang zu verſchließen und nur in Feierſtunden ſich dem Eindruck auszuſetzen. Sie wollen betrachtet ſein wie die koſtbarſten Heiligenbilder in den Schreinen der alten Flügelaltäre. Nur an Feſttagen ſollen ſie erſcheinen.



A. von Jawlenſky. Letztes Schauen.

Die Zeit und der Markt

Kunſtpolitik

Kunſt- und Kulturpropaganda in Amerika

Aus New York berichtet unſer ſtändiger Vertreter: Seit längerer Zeit ſind mehrere gute Kenner des neuen deutſchen Kunſtgewerbes, unter aktiver Beihilfe des Werkbundes eifrig daran tätig, in New York und anderen amerikaniſchen Städten eine Ausſtellung deutſchen Kunſtgewerbes zu veranſtalten, deren Zweck es ſein ſoll, die 1914 abgebrochenen Fäden wieder anzuknüpfen, die damals die künſtleriſch ſehr erfolgreiche deutſche Kunſtgewerbeausſtellung unter der Ägidie des Folkwang-Muſeums und des Leiters des hieſigen Newart-Muſeums, Mr. Dana, geſponnen hatte. Dieſelben bewährten und, was noch immer hier (und wohl auch anderswo im ehemaligen „feindlichen Auslande") von größter Wichtigkeit iſt, vorſichtigen Männer bemühen ſich jetzt wieder um die gleiche Sache, die, um Erfolg zu haben, von hier aus geleitet werden muß, da nur ſo allerlei Irrtümer vermieden werden können. Daß man in maßgebenden deutſchen Kreiſen von der Tätigkeit dieſer Männer das Beſte erhofft, beweiſen die folgenden Zeilen aus einem ſehr inſtruktiven Artikel des Dr. Theodor Heuß in Nr. 16 des „Auslanddeutſchen", den er „Auslanddeutſchtum und Qualitätarbeit" betitelt. Es heißt da gegen den Schluß zu: „In den Vereinigten Staaten wird, getragen von der Initiative dortiger Werkbundfreunde, eine kleine erleſene Ausſtellung in einigen Städten gezeigt werden, und auch mit Südamerika ſind ſchon verheißungsvolle Beziehungen angeknüpft; ſie können nur gedeihen, wenn das Auslanddeutſchtum ſich ihrer annimmt. Zu einer phraſenhaften ‚Kulturpropaganda' im franzöſiſchen Stil hat Deutſchland weder Zeit noch Geld, hat auch wenig Geſchick dazu (wie wenig, davon könnte man hier gerade in Amerika ein langes und gar trauriges Lied ſingen!); es muß ſeine ‚moraliſchen Eroberungen' in der Welt durch Leiſtungen machen."

Während nun hier alles vorbereitet wird und man nur auf den „pſychologiſchen Augenblick" wartet, um mit der Ausſtellung zu beginnen, wird einem ein Proſpekt ins Haus getragen, der das ganze mit ſolcher Mühe aufgebaute Fundament zu zerſchlagen droht. Dieſer Proſpekt nämlich handelt von einer „Geſellſchaft für deutſche Kunſt- und Kultur-Propaganda m. b. H.", und ihr Sitz iſt in München. Sie will ſich, wie es in ihrem Proſpekt heißt, vor allem auf die deutſch-amerikaniſchen Kreiſe ſtützen, und hat zu ihren „Förderern" die Prinzeſſin Pilar von Bayern und den Fürſten von Thurn und Taxis erwählt. Was dieſe Herrſchaften mit dem deutſchen Kunſtgewerbe zu tun haben, weiß wohl kaum jemand. Daß ihr Hoheits- und „Durchlauchten"tum auf die Amerikaner aber einen ſeltſamen Eindruck machen muß, die von einem republikaniſchen Deutſchland geleſen haben, deſſen ſollten ſich dieſe Herren denn doch bewußt ſein. Doch es gibt offenbar bei uns nur zu viele Bourbonen, die auch nichts gelernt und nichts vergeſſen haben. Denn daß man die Prinzeſſin Pilar deswegen zur Kunſtförderin erwählt hat, weil ſie ein wenig in Öl dilettiert und u. a. auch zwei Gemälde im Frühjahr hier auf einer „Münchner Dult" ausgeſtellt hatte, damit ſie für einen Wohltätigkeitszweck verkauft würden, was ja ſehr menſchenfreundlich war, ihre Farbenmuſik aber noch zu keiner guten machte, das kann man doch kaum für möglich halten; denn höchſtens könnte man auf ſie den bekannten klugen Ausſpruch eines hofmänniſchen Künſtlers anwenden, daß ſie für eine Prinzeſſin recht Anerkennenswertes ſchaffe! Bleibt alſo nur die alte, vorkönigliche Servilität übrig, die immer ein paar Hoheiten zum Katzbuckeln da haben muß. Welcherart das Kunſtgewerbe ſein dürfte, das dieſe Herrſchaften außer Landes ſenden wollen, um dort „Kunſt- und Kulturpropaganda" zu treiben, kann man ſich ja ungefähr vorſtellen. Aber das wäre noch nicht das Schlimmſte. Sie werden jedoch, allein ſchon durch den unglückſelig und dabei vielleicht ganz bewußt gewählten Titel ihrer Geſellſchaft, der Preſſe und allen feindlich geſinnten Kreiſen im Auslande die beſte Waffe in die Hand geben, um alle Verſuche, deutſche Kunſt wieder einzuführen, durch den alten Kampfſchrei gegen die deutſche „Kultur" und die deutſche „Propaganda" ohne weiteres zunichte machen zu können. Und man ſei ſich in der Heimat darüber ganz klar, daß nur zu viele Zeitungen ſich dieſen fetten Biſſen nicht entgehen laſſen werden. So werden dieſe Münchner Herrſchaften, die ſich offenbar Scheuklappen vor die Augen und Watte in die Ohren geſteckt haben und niemals auch nur auf die Idee verfallen ſind, beim Werkbund ihres Unternehmens wegen anzufragen, wahrhaft gemeingefährlich für die geſamten deutſchen Intereſſen im Auslande. Wenn ſie mehr oder weniger altmodiſches Kunſtgewerbe den ſogenannten, ja in der Tat recht geduldigen Deutſch-Amerikanern aufhalſen wollen als eine Art Vereinsmeierei oder

dergleichen, so ist das ganz ihre Sache, solange sie nicht eben urbi et orbi ins Kunst- und Kulturpropagandahorn stoßen und dadurch Feinde ringsum zum Kampf herausfordern. Ihre Versicherung, daß ihnen „politische Ziele fern lägen", wird da gar nichts helfen. Man glaubt ihr in den feindlichen Lagern nicht oder will ihr nicht glauben. Und so wird, wenn die betreffenden Kreise in Deutschland nicht noch ein rechtes Wort zur rechten Zeit sprechen, dieser ganze phantastische Plan einiger Privatleute, die sich für die Kunst zu interessieren scheinen, dem ganzen Deutschtum und insbesondere dem deutschen Kunstgewerbe im Auslande einen schweren Schlag versetzen, von dem es sich auf lange hinaus vielleicht nicht wird erholen können. Das aber würde sehr zu bedauern sein. Dem deutschen Kunstgewerbe stehen in den Vereinigten Staaten vor allem zwei Aufgaben bevor: einmal durch wirklich gute und individuelle Leistungen Freunde und Abnehmer hierzulande zu finden, wodurch der finanziellen Notlage in Deutschland vollkommen legitim in etwas abgeholfen würde, und sodann die, den Amerikanern einen neuen und besseren Begriff von Deutschland zu geben, als sie ihn bisher leider hatten. Aber gerade aus diesem Grunde ist es von der größten Wichtigkeit, daß frühere Fehler vermieden werden, und zu diesen gehört vor allem die unglückselige „Propaganda" in jeder Form. Wird sie vermieden, beschränkt man sich vielmehr nur darauf, wenn die Zeit gekommen, das Beste und Eigenartigste hier vorzuführen, so daß es jedermann sehen kann, so wird jene „moralischen Eroberung" stattfinden, von der eben die Rede war. Und das ist doch hoffentlich allen guten und wahrhaft lebendigen Deutschen endlich klar geworden, .daß nur solche „moralische Eroberungen" uns nun vorwärts bringen und unsere mehr oder weniger öffenen oder versteckten Feinde zu besiegen helfen können. So steht zu hoffen, daß ein so unüberlegtes Beginnen wie das jener Münchner Gesellschaft in Bahnen und Formen gelenkt werde, die mindestens keine üblen Folgen nach sich ziehen. F.

Sammlungen

Die junge Kunst in europäischen Museen

Auf einer Hamburger Ausstellung hat kürzlich ein holländischer Sammler zwei sehr charakteristische Werke von Heinrich Campendonk gekauft, die demnächst in das städtische Museum zu Amsterdam überführt werden sollen.

Die staatlichen Kunstsammlungen in Stuttgart erwarben von Oskar Schlemmer, der zur Zeit am staatlichen Bauhaus in Weimar wirkt und über den ein reich illustrierter Aufsatz aus der Feder von Paul F. Schmidt im „Jahrbuch der jungen Kunst 1921" berichtet, bereits ein zweites Werk dieses jungen Meisters, betitelt „Landschaft 1916".

Ein Museum europäischer Kunst in Japan

Wie wir bereits in Heft 15/16 dieses Jahrgangs meldeten, plant ein reicher Japaner, Matsukata, der Stadt Tokio ein Museum europäischer Kunst zu errichten. Nach umfangreichen Ankäufen in Frankreich und England von Meistern der Frühzeit und Renaissance und einigen Modernen wurden kürzlich von dem gleichen Mäzen zahlreiche Gemäldeankäufe von alten und modernen Meistern auch in Deutschland vorgenommen, darunter Werke von Rembrandt, Tintoretto, Courbet, Cézanne, van Gogh, Zorn, Daumier und anderen. Matsukata soll bereits seit mehr als fünf Jahren an der Ausführung seiner Idee arbeiten; nach flüchtiger Schätzung wird seine Sammlung bereits auf einen Wert von vier Millionen Dollar veranschlagt. K.

Die Sammlung Tuk

Diese äußerst wertvolle Sammlung ist kürzlich durch Schenkung an das Petit Palais in Paris übergegangen. Zum Konservator wurde M. Lapauze ernannt. Die Kostbarkeit dieser Sammlung repräsentiert in erster Linie eine Reihe seltenster Gobelins, darunter als einzigartiges Stück eine Arbeit von Beauvais, Psyche und Zephyr nach Zeichnungen Bouchers, aus der ehemaligen Sammlung des Herzogs von Malborough aus dem Schloß Blenheim. Weitere erstklassige Gobelins, verschiedene gute Möbelstücke, zahlreiches Porzellan, darunter Seltenes China, Sèvres und Meißen, schließlich eine Miniaturenkollektion des 17. und 18. Jahrhunderts verkörpern in ihrer Reichhaltigkeit und Qualität einen bedeutenden Wert. Die Gemäldesammlung zählt neben einigen Arbeiten von Boucher und Greuze in der Hauptsache Primitive, darunter eine Anbetung vom Meister des Bartholomäus-Altars, Besuch im Tempel von Jacques Daret, ein Porträt von Monstaert, „Die Bürgermeisterstochter" von Lucas Cranach und eine Madonna mit dem Kind von Cima de Conegliano. K.

Budapest

Nach einem Bericht der N. Zür. Ztg. wurde kürzlich die plastische Abteilung im Budapester Museum eröffnet. Aus dem Nachlaß des unga-

rischen Bildhauers Ferenczy, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts sehr wertvolle Plastiken in Italien erwarb, gelangten folgende Werke in den Besitz der Sammlung: Ein in Bronze gegossenes kleines Modell des Trivulzio-Denkmals, das als Originalwerk Leonardo da Vincis gilt, der „Raub der Europa" von Bellano, „Faun mit einem Weib" von Riccio, außerdem Arbeiten von Giovanni da Bologna, Verrochio u. a. Neben dieser Sammlung enthält die neueröffnete Abteilung an kürzlich gemachten Erwerbungen Plastiken von Benedetto da Majano, Desiderio da Settignano, Agosfino di Duccio, eine große Madonna von Giov. della Robbia, ein Christus und Thomas von Luca della Robbia und ein Madonnenrelief von Jac. Sansovino.

Ebenfalls in Budapest fand vor kurzem die Eröffnung einer anderen Sammlung statt, die der 1906 verstorbene Graf Eugen Zichy der Stadt Budapest vermacht hat und die in der Hauptsache aus der Wiener Kollektion Edmund Zichys stammt. Zu nennen sind an Werken der Italiener: Ein Triptychon eines noch nicht erkannten Trecentisten, Christi Leichnam von einem Nachfolger des Mantegna, ferner Werke von Bassano, Moroni, Bart. Veneziano, Rotari, Bernardino Strozzi; an deutschen Werken: Bildnisse von Johann Elias Ridinger, Seybold, Denner; an Holländern: Pieter und Willem Claesz, van Son, Jan Both, Salomon van Ruysdael, Decker, Isaak van Ostade, ferner eine wertvolle Sammlung von Flamen und Franzosen. Die ungarische Abteilung wird u. a. durch Manyoki, Kupezky, Messerschmied, Raffael Donner, Karl Marko d. Ä. vertreten. Neben den genannten Werken enthält das Museum auch kunstgewerbliche Gegenstände, Pokale, geschnitzte Gläser und Waffen.

Kristiania

Das Kunstindustriemuseum versendet soeben einen vorzüglich ausgestatteten Jahresbericht über die Tätigkeit dieses Museums und speziell über die Neuerwerbungen aus dem Jahre 1920/21. Dem Bericht, der zahlreiche Reproduktionen der vorzüglichsten Stücke enthält, ist eines der Hauptwerke in Gestalt einer Fayenceschale (Rakka 11. Jahrhundert) als farbiges Titelbild beigegeben. Neben einigen französischen frühgotischen Elfenbeinschnitzereien hat die Abteilung der Fayencen und Keramiken außerordentlichen Zuwachs erfahren und hier fallen nicht zuletzt die erlesenen Stücke deutscher Fayencekunst auf (Münden, Höchst), die eine besondere Zierde der Sammlung sein dürften. Die Abteilungen der Möbel, der japanischen Farbenholzschnitte, der Bronzen, Uhren usw. sind durch erstklassige Stücke erweitert worden. Über alle Einzelheiten gibt der ausgezeichnet gearbeitete Katalog des Museums, das bekanntlich Dr. Hans Dedekam untersteht, gewissenhaft Auskunft.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Die momentane Hochflut der Ausstellungen macht es unmöglich, auf engem Raume kritischen Bericht zu erstatten. Es ist zu viel, was geboten und — angeboten wird, denn alles will die Hochkonjunktur ausnützen. In dem eisigen Glaspalast am Lehrter Bahnhof die Riesenschau der Juryfreien, wo manches Talentvolle für den zu finden ist, der sich nicht scheut, eine Mordserkältung mit heimzunehmen. In der Akademie wird ein altes Unrecht gutgemacht, indem man endlich den halb vergessenen Karl Blechen (1798—1840) zu Ehren bringt. Amsler & Ruthardt zeigten die in Liebermannschem Geiste, aber doch von einem seriösen und selbständigen Künstler geschaffenen Gemälde, Graphiken, Zeichnungen und Plastiken Paul Hans Ohmerts und lassen nun die gar zu gewaltigen Radierungen des Münchner Sepp Franck folgen. In dem neuen Kunstsalon von Flechtheim ist Henri Matisse eingezogen. Nicolai bringt neue Arbeiten des Schweizers Wilhelm Schmid und Paul Cassirer bildet die Hauptanziehungskraft mit einer herrlichen Cézanne-Ausstellung. Im Kunstgewerbemuseum haben sich die deutschen Verleger zu einer gewaltigen Schau unter dem Titel „Buch und Bild" vereinigt. 228 Verleger zeigen das deutsche Können auf dem buchhändlerischen Gebiete und man staunt ob der Fülle des Dargebotenen. Hier kann man interessante Studien machen und viel lernen. Es ist alles vertreten; das billige Massenbuch und der Luxusdruck, das wissenschaftliche Werk und das Kinderbilderbuch, die Reproduktion als Wandschmuck und die erlesene Originalgraphik für die Sammelmappe. Ein ausführlicher Führer mit wertvollen literarischen Beiträgen über das Thema Buch ist bei Julius Bard erschienen. K. S.

Dresdner Ausstellungen

Die große Schau der „Valori plastici", über die im Cicerone schon berichtet wurde, ist nun auch nach Dresden gekommen; eine Besprechung erübrigt sich, nicht aber die Bemerkung, daß die großen lebhaften Aquarelle und mächtigen Aktzeichnungen des Dresdner Bildhauers Eugen Hoffmann, mit jenen bei Richter fast im selben Raume vereinigt, einen wesentlich frischeren, einen unbändigen Eindruck machen. Sind die Italiener wichtige Stationen einer allgemein euro-

päischen Entwicklung, so überragt sie Hoffmann an Talent, von einer barbarischen Größe recht erheblich. Nur möchte man ihm einen kleinen Schuß der traditionellen Gebändigtheit jener anwünschen.

Interessanter als manche Ausstellungen von Gemälden — unter denen der Kunstverein die beiden dekorativen Talente von Arno Drescher und Otto Schubert (einen durch Cézanne vom Pfade der Tugend gelockten „Ludwig Richter") in umfassenden Sammlungen zeigt — interessanter mag die „Dresdner Werbeschau" in der Lennéstraße erscheinen, weil sie in einem wertvollen Sinne Kunst für den Alltag und also fürs Volk bringt. Es ist nicht unwichtig, daß uns bewiesen wird: die Kunst der Gebrauchsgraphik ist seit dem Krieg nicht unterdrückt, sondern gefördert worden. Jedenfalls was Dresden hier aus eigener Kraft, lediglich an einheimischen Plakat- und Schriftkünstlern, an einheimischen Reklamefirmen und Kunstdruckereien nur für kaufmännische Werbezwecke aufbringt, ist sehr wert des Besuches und läßt uns das Beste von deutscher Kultur erwarten. Denn es ist nicht zweifelhaft, daß es z. B. in Leipzig, Berlin, München, Frankfurt, Hamburg usw. ebenso reich bestellt ist. Wir sehen wieder einmal, und mit wahrer Befriedigung des Kunstfreundes und Volkswirtes, bestätigt, daß unsere Buchgewerbekunst wirklich voranschreitet; daß weder die Künstler von spezifischem Temperament fürs „Angewandte" fehlen noch die trefflichen Ausführungsfirmen (die vielleicht, als Vermittler und Propagandisten, am wichtigsten sind) noch die Besteller, die einsehen, daß künstlerische Werbekraft die durchschlagende ist. Namen aufzuzählen ist nicht der Raum hier: man müßte beinahe alle nennen. Schade, daß eine Schau von so vorbildlichem und gediegenem Geschmack (jede der beinahe 100 Kojen war ein Meisterstück für sich zu nennen) nur kurze zwei Wochen und in ungünstigster Jahreszeit zu sehen war.

Paul F. Schmidt.

Chemnitz

Die Kunsthütte bringt zur Zeit eine Dresdner Sammlung von graphischen Arbeiten M. Liebermanns, aus der Zeit von 1875 bis heute, zur Ausstellung. Es zeigt sich wieder, daß es keineswegs der Bedeutung und Leistung M. Liebermanns entsprechen würde, sein Werk etwa als historische Angelegenheit zu betrachten und ihm nur eine gewisse Führerrolle im deutschen Impressionismus zuzuschreiben. Die Leistungen sind so imponierend, so schlechtweg Qualität und jede Forderung erfüllend, daß sie etwas Absolutes darstellen und gültig bleiben für immer. M. R. M.

Kaiserslautern

Eine Gruppe gleichgesinnter Künstler der Pfalz hat sich zu einem „Bund Pfälzer Künstler" zusammengeschlossen, der in diesen Tagen im Pfälzischen Gewerbemuseum seine erste Ausstellung veranstaltet. Der Ausstellungskatalog umfaßt 76 Nummern Malerei, Graphik und Plastik.

Mainz

Im Gutenberg-Museum hat der Dreistädtebund, Vereinigung von Mainzer, Frankfurter und Darmstädter Künstlerinnen, eine Ausstellung von Aquarellen und Graphik eröffnet. Als die beiden stärksten Persönlichkeiten erscheinen Frida Best und Maria Ziegler, stark bei großer Zartheit der Auffassung, erstere durch inniges poetisches Erleben des Natureindrucks, letztere, noch schärfer auf das kubistische Problem eingestellt, durch sensitiven Stilwillen. Wintermeyer zeigt neben fein empfundenen Landschaften auch im religiösen Motiv Eigenart. Betzler-Goldschmidt spricht durch die kräftige Technik ihrer Holzschnitte an; Fritsch durch edle formenreine Einfachheit religiöser Darstellung. Dörner zeigt sich im Tierstück tüchtig; Müller-Werner mit weicherer Technik im Stilleben. Daneben in gemäßigterer Richtung Luthmer, Langenbeck und Hermann. Mit ausgezeichneten Illustrationen ist Frank-Meisel, Bromberger und Racke vertreten. ch.

München

Max Unold breitet bei Thannhauser die künstlerische Ernte seiner drei letzten Jahre aus: Gemaltes und Graphisches. Unold gehört mit Kanoldt zu den „Stillen im Lande". Klein ist das von ihm bestellte Feld, aber mit fleißigem Ernst und sicherem Verständnis betreut. Üppiges trägt es freilich nicht, nur bescheidene Gewächse, genährt von den Säften der Heimat, dem verstehenden Auge voll rührenden Liebreizes, entsprießen ihm. Farbe, Zeichnung, Format, alles deutet auf einen Künstler hin, dem Diskretion eine innere Notwendigkeit bedeutet. Still und bescheiden wie die Darstellung sind auch die Motive; dem Alltag sind sie entnommen, aber ihre Banalität umweht eine lyrische Stimmung voll leiser Traurigkeit. Leichte graue Schleier scheinen gebreitet zu sein über Menschen und Dinge, Schleier, die die Farben gobelinhaft abdämpfen. — Unold hat Jeremias Gotthelf illustriert, den Dichter von „Uli dem Knecht". Tiefverwandte haben sich so gefunden.

Nach dem Pianissimo Unolds das Fortissimo Pechsteins. Caspari zeigt von diesem eine Auswahl von Werken, von denen die Mehrzahl

aus den letzten zwei Jahren ſtammt. Vereinzelt auch Früheres, ſo z. B. ein Bild aus der Palauzeit. Dies erinnert daran, daß Pechſtein dem Beiſpiel Gauguins folgend, den Weg in die Primitive geſucht hat. Wer ſeine Skizzen von dieſer Fahrt kennt, weiß, daß Pechſteins unmittelbare Erlebniſſe durchaus impreſſioniſtiſcher Art waren. Ein Impreſſioniſt mit dekorativen Neigungen, der ſich geſchickt in die Formenwelt des Brücke-Expreſſionismus eingelebt hat — das und nichts anderes iſt Pechſtein. L. Z.

Paris

Die Galerie Joſeph Billiet & Co., die ſich neuerdings mit gutem Erfolg der Pflege der modernen Kunſt widmet, veranſtaltete kürzlich eine ausgezeichnete Kollektivausſtellung von Meiſterwerken Le Fauconniers. Zu dieſer iſt ein illuſtrierter Katalog erſchienen, in dem einleitend eine Reihe von Berufskollegen und Kritikern zu dem Problem, das die Kunſt Le Fauconniers umſchreibt, Stellung genommen haben. Man findet u. a. ſehr kluge Worte von Metzinger, Kandinſky, Jan Toorop und André de Ridder Da dem Katalog eine Anzahl Bildtafeln beigegeben ſind, behält die Schrift auch über die Ausſtellung hinaus ihren literariſchen Wert.

Von Künſtlern und Gelehrten

In Karlsruhe iſt im 86. Lebensjahr der Geh. Oberbaurat Adolf Weinbrenner, ein Enkel des berühmten Architekten gleichen Namens, geſtorben. Er war früher Profeſſor der Architekturabteilung in der Karlsruher Hochſchule. — Als Nachfolger von Peter Breuer, der von der akademiſchen Hochſchule für bildende Künſte in Berlin ausgeſchieden iſt, hat Fritz Klimſch eine Berufung für die Leitung einer Bildhauerſchule erhalten. — Der Direktor der Kunſtſchule für Textilinduſtrie in Plauen, Albert Forkel, einer der bedeutendſten Anreger auf dieſem Gebiete, iſt kürzlich an den Folgen einer Blinddarmoperation geſtorben. — Prof. Oskar Montelius der Verfaſſer des auch in Deutſchland ſehr bekannt gewordenen Werkes über die Kulturgeſchichte Schwedens und anderer hervorragender Arbeiten, die ſpeziell der Frühkunſt des Orients gelten, ehemals Direktor des Muſeums Vaterländiſcher Altertümer in Stockholm, iſt kürzlich im 79. Lebensjahr geſtorben. — In Paris verſtarb Henry Havard, früher Generalinſpektor der ſchönen Künſte, der ſpeziell durch ſeine Forſchungen über Delft und die verſchiedenen Epochen des franzöſiſchen Kunſtgewerbes bekannt geworden iſt, im Alter von 84 Jahren. — Der bekannte italieniſche Maler Biagio Biagetti iſt vom Papſt als Leiter der Vatikaniſchen Galerien berufen worden. — Prof. Dr. Wilhelm Pinder, Ordinarius an der Univerſität Leipzig, hat den an ihn ergangenen Ruf, die Nachfolge Dvořaks in Wien zu übernehmen, endgültig abgelehnt. — Prof. Dr. Franz Bock, ehemals in Poſen an der Akademie, dann Dozent an der Techniſchen Hochſchule in Charlottenburg iſt zum a. o. Profeſſor ernannt worden. — Spaniens klaſſiſcher Maler Francisco Pradilla, der ſich durch ſeine Schilderungen echten ſpaniſchen Volkslebens auch im übrigen Europa einen Namen gemacht hat, iſt kürzlich in Madrid, 72 Jahre alt, geſtorben. — Der frühere Direktor des Pradomuſeums, der Maler Joſé Villegas, der als Künſtler ein feiner Impreſſioniſt war, iſt Mitte November in Madrid geſtorben. — In Brüſſel verſtarb der bekannte Maler Fernand Khnopff, deſſen ſymboliſch-myſtiziſtiſchen Bilder, die voll jenſeitiger Sehnſucht waren, um die letzte Jahrhundertwende großes Aufſehen machten. In den letzten Jahren dagegen hat man von Khnopff wenig mehr gehört. — In Darmſtadt iſt als Achtzigjähriger Eugen Bracht, der bekannte Schilderer orientaliſcher und deutſcher Landſchaften, geſtorben, der lange Jahre hindurch als Profeſſor an der Dresdner Akademie gewirkt hat. — Der Privatdozent Dr. Kurt Gerſtenberg in Halle erhielt vom mecklenburgiſchen Unterrichtsminiſterium einen Lehrauftrag für Kunſtgeſchichte, bis über die Nachfolge des nach Köln berufenen Prof. A. E. Brinckmann entſchieden ſein wird. — Ebenfalls nach Roſtock wurde als Nachfolger des kürzlich verſtorbenen Archäologen Prof. Dr. Pagenſtecher als a. o. Profeſſor für Archäologie Dr. Gottfried v. Lücken, bisher Privatdozent an der Univerſität Hamburg, berufen.

Neue Graphik

Otto Dix, Radierungen

Im Dresdner Verlag, Klotzsche, sind soeben in beschränkter Auflage zwei Mappen mit (elf) Radierungen des Dresdner Malers Dix erschienen, deren Einleitung von P. F. Schmidt in verkürzter Gestalt zur Charakterisierung des noch wenig bekannten Künstlers beitragen mag. Werke von ihm besitzen die Städtischen Sammlungen zu Dresden.

Einer Graphik wie den Radierungen von Dix gegenüber kommt man nicht mit bloß formaler Einſtellung aus. Sie beſtechen nicht durch Eleganz der Linienführung oder raffinierte Technik; ja ſie ſind mit einer Art bewußter Einfalt und Ungebärdigkeit gemacht. Dieſer Mangel des Ge-

fälligen und Geſchickten iſt ihnen zum größten Ruhm anzurechnen. Allzu viele Virtuoſen jeglicher Richtung haben wir ſeit Jahrzehnten erlebt („ſie konnten ſchreiben rechts und ſie konnten ſchreiben links", ſagt Schmock von ihresgleichen), die haben uns Sehnſucht erweckt nach der ungeſchminkten Wahrheit der Empfindung, nach einem direkten und meinetwegen ungeſchickten Wege der Darſtellung. Darum wirkten Nolde und die Maler von „Brücke" ſo befreiend, weil ſie den Weg zu natürlicher Offenheit aus der Überkultur der Tonmalerei fanden; und alles wahre und bleibende Verdienſt der jüngſten deutſchen Kunſt wird man unweigerlich da zu ſuchen haben, wo eine ſtarke Empfindung ſich am unmittelbarſten, am ungelenkeſten ausſpricht. Je weiter von franzöſiſcher Malkultur entfernt, deſto deutſcher und künſtleriſch eigenwilliger, deſto wertvoller wird die Art der in Deutſchland entſtandenen Kunſtwerke empfunden werden.

Otto Dix, der um 1912 mit einem ausdrucksſtarken Impreſſionismus begann, hat ſeinen eigentlichen Weg erſt nach den Kriegsjahren gefunden. Die Radierungen ſtammen ſämtlich aus den letzten Jahren und bilden einen der überzeugendſten Belege zu dem oben Geſagten: daß es der deutſchen Kunſt heute mehr denn je auf die Entſchiedenheit der Geſinnung, auf die brutale Unmittelbarkeit der Ausſage, auf ein Bekenntnis zur möglichſten Einfachheit der Form ankommt. Kubismus und Expreſſionismus, durch die auch Dix hindurchgegangen iſt, ſind hier ebenſo reſtlos überwunden wie der Impreſſionismus, und es bleibt am Ende: kein Ismus, aber das Bekenntnis zu eigener Anſchauung der Welt und eine rückſichtsloſe Wahrheit der Darſtellungsmittel. Dix iſt in dieſer neuen deutſchen Form der ſachbezeichnenden Linie führend neben G. Grosz und gehört zu unſeren ſtärkſten Hoffnungen, weil er vielleicht die reichſten Möglichkeiten in Form und erfindender Phantaſie beſitzt.

Eine ungewöhnliche Ehrlichkeit gegenüber allen Eindrücken der Umwelt zeichnet ſeine Kunſt aus. Er geht an keiner Erſcheinung vorüber, ſo gräßlich und unwillkommen ſie ſei, wenn ſie ihm künſtleriſche Ausbeute verſpricht. Die grauſamen Folgen des Krieges in Geſtalt von Krüppeln aller Art, das ſoziale Elend der Ärmſten und der Dirnen, die Brutalität des Gewerbes und die Armſeligkeit des Spießers, ja das vergiftete Seelenleben des Syphilitikers und die Hölle des Luſtmordes ſtehen ihm ſo nahe, wie anderen Künſtlern die „Schönheit" oder die „Ekſtaſe". Ihm iſt die Welt kein Luſtgarten und kein Tal der Erregungen, aber auch kein Anlaß zu grimmigem Hohn und ſozialer Empörung, wie für George Grosz: gerade das unterſcheidet ihn am meiſten von dieſem größten Satiriker und Zeichner unſerer Zeit, daß er die Dinge objektiv betrachtet und mit der Ruhe des Unbeteiligten darzuſtellen ſcheint. Unſere Kunſt iſt längſt nicht mehr gleichgültig gegenüber ihrem Stoff. Aber es iſt eine andere Stofflichkeit als die des Genrebildes und des Arme-Leute-Chriſtus. Das Leben ſelber mit ſeinen wenig angenehmen Errungenſchaften tritt als Spieler auf, und die Fortlaſſung alles Unwichtigen, die Formulierung des Weſentlichen im Eindruck durch eine ſtarre rückſichtsloſe Linie, durch hartes Aneinandergrenzen von Flächen, durch geſteigerte Sachlichkeit in allen Zutaten und Charakteriſtiken: das iſt die Form, in welche Dix die Dinge nötigt. Paul F. Schmidt.

Max Bucherer und Fritz Ehlotzki, Der Original-Holzschnitt. Verlag Ernst Reinhardt, München. Zweite, vermehrte und umgearbeitete Auflage.

Handbücher in der Art des vorliegenden ſind nützliche Hilfswerke für den Sammler wie für den bildenden Künſtler. Leider gibt es deren zu wenige (z. B. noch kein ausreichendes über die Lithographie). Es iſt für den Sammler oft wichtiger, das Weſen des Kunſtwerkes und vor allem die techniſchen Bedingtheiten zu kennen als hiſtoriſche Zuſammenhänge zu wiſſen, über die ſchließlich jedes Nachſchlagewerk Auskunft geben kann. Die techniſche Erkenntnis aber ſchult das Qualitätsgefühl. Eine wie wichtige Lücke das vorliegende Buch ausfüllt, zeigte ſchon die Tatſache, daß die erſte Auflage, kurz vor Kriegsausbruch erſchienen, bald vergriffen war und das lange Fehlen des Werkes ſchmerzlich vermißt wurde. Die neue Auflage, die um wichtiges Material vermehrt wurde, ſei daher beſtens empfohlen. Das gute Abbildungsmaterial erhöht den Wert des auch ſonſt gediegen ausgeſtatteten und gut gedruckten Buches. K. S.

Neue Bücher

Neue Kunſtliteratur

I. Holländiſche Kunſtgeſchichte

Rembrandts Handzeichnungen. Herausgegeben von Kurt Freise, Karl Lilienfeld, Heinrich Wichmann. I. Band: Rijksprentenkabinet zu Amsterdam. Zweite und vermehrte Auflage. 1921. Hermann Freise, Verlag. Parchim i. M.

Die beiden erſten Bände dieſes groß angelegten Sammelunternehmens, das nach und nach die geſamten Rembrandtzeichnungen in den Kabinetten Europas edieren ſoll, erſchienen bereits

vor Beginn des Weltkrieges und hatten die Blätter in Amsterdam und Berlin in Einzelbänden herausgebracht. Wenn sich jetzt eine Neuauflage als notwendig erwies, so ist das immerhin ein Beweis für das Bedürfnis und die Qualität des Unternehmens, das nun hoffentlich in rascher Folge ausgebaut wird. Leider ist inzwischen der eigentliche Begründer dieser Sammlung, Kurt Freise, der einer der ausgezeichnetsten Köpfe der jungen Gelehrtengeneration und lange Jahre hindurch einer der besten Mitarbeiter dieser Zeitschrift war, ein Opfer des Krieges geworden. Und wenn seine Freunde trotzdem das einmal begonnene Werk fortsetzen, so ist das nicht zuletzt ein Beweis dankbarer Verehrung, der die Erinnerung an den Begründer erhalten soll. Zu der von Lilienfeld bearbeiteten neuen Auflage der in Amsterdam befindlichen Handzeichnungen ist zu sagen, daß sie sich nach Anlage und Inhalt der ersten Auflage ohne sichtbare Veränderungen anschließt. Eine kritische Auslese im einzelnen ist hier nicht beabsichtigt, vielmehr sollen diese Bände das gesamte Rembrandt zugewiesene Material möglichst lückenlos vereinigen, um damit der Rembrandtforschung selbst die Möglichkeit letzter Feststellungen zu überlassen. Die Anordnung selbst folgt den Motiven. Die einleitende zusammenfassende Beschreibung unterstreicht in kurzen Sätzen Bedeutung und Charakter der Sammlung im Hinblick auf das behandelte Thema und daran schließt sich das Verzeichnis der einzelnen Blätter, das möglichst knapp geprägte Angaben hinsichtlich der Darstellung, Größe, Technik, Datierung und wo es möglich ist, Hinweise über Herkunft, Echtheit usw. enthält. Die Qualität der Reproduktionen hat gegenüber der ersten Auflage bedeutend gewonnen und so kann man auch dieser Neuauflage die Anerkennung nicht versagen, die die Idee des Gesamtunternehmens längst verdient hat.

Franz Roh, Holländische Malerei. 200 Nachbildungen mit geschichtlicher Einführung und Erläuterungen. Aus der Folge „Die Kunst in Bildern". Jena 1921. Verlegt bei Eugen Diederichs.

Dieser neue Band vermehrt die von Heidrich begründete Sammlung, die sich längst als unentbehrlich erwiesen hat, um eine ebenso wohlgelungene wie verdienstvolle Veröffentlichung, deren ursprüngliche Anlage noch auf Heidrich zurückgeht, der bekanntlich auch ein Opfer des Weltkrieges geworden ist. Roh ist wohl im ganzen den bereits vorhandenen Richtlinien gefolgt, trotzdem trägt das Werk als solches durchaus den Stempel seiner Persönlichkeit und verdient, als durchaus selbständige Arbeit gewertet zu werden. Als solche aber bedeutet sie eine Leistung von imponierender Größe des inneren Formates. Die Einleitung umreißt in wohlgerundeter Form Wesen und Sinn der holländischen Malerei und deutet zugleich die historisch-psychologischen Voraussetzungen für das Werden dieser am Alltag und der Natur gewordenen Kunst. In den Bildbeschreibungen zu den einzelnen Tafeln aber ist eine solche Summe kunstgeschichtlichen Wissens ohne Aufdringlichkeit verarbeitet, daß selbst der Kenner dieser Materie immer wieder von der hohen Gabe künstlerischer Einfühlung, die dem Verfasser eignet, überrascht wird. Im ganzen also ein Band, der zu den besten dieser auch druck- und reproduktionstechnisch ausgezeichneten Sammlung des Diederichsschen Verlages rechnen darf.

Dr. J. J. de Gelder, Bartholomeus van der Helst. Een Studie van zijn Werk, zijn Levensgeschiedenis, een beschrijvende Catalogus van zijn Oeuvre een Register en 41 Afbeeldingen naar Schilderijen. W. L. & J. Brusse's Uitgevers Matschappij. Rotterdam 1921. (Preis 30 f.)

Ein ziemlich umfangreicher Band, der mit Unterstützung des niederländischen Kultusministeriums herausgegeben wurde und der nach Inhalt und Anlage für die Kenntnis dieses Porträtmalers und seiner Zeit grundlegend sein dürfte. Die Fülle des hier vereinigten Tatsachenmaterials ist erstaunlich; der Versuch, den in seiner Bedeutung von der Gegenwart doch stark unterschätzten van der Helst — der allerdings niemals ebenbürtig neben seinen Zeitgenossen Hals und Rembrandt stehen kann — neu im Rahmen seiner Epoche zu fixieren, unbedingt der Beachtung wert. Auch die breit gegebene Lebensgeschichte des Künstlers enthält sehr viel neues Tatsachenmaterial, und der Versuch, das Werk des Meisters motivisch und historisch zu ordnen, gibt vielleicht überhaupt zum erstenmal den kunstgeschichtlichen Überblick, den dieser immerhin hervorragende Vertreter des holländischen Porträts und der Regentenstücke längst verdient hatte. Wichtig nicht minder das Kapitel mit den zeitgenössischen literarischen Dokumenten; nur genealogisch interessant endlich die Tabellen über die vier Generationen der Familie van der Helst, während der Versuch einer Scheidung zwischen den eigenhändigen Arbeiten und den seiner Mitarbeiter und Schüler gewissermaßen den Schlußstein dieser Untersuchungen bildet. In dem am Ende des Werkes beigegebenen Katalog des Gesamtoeuvres (sowohl der Gemälde wie Zeichnungen) ist eine

solche Fülle von Kenntnissen, Tatsachen und neuen Feststellungen vereinigt, daß damit allein schon die Wissenschaft fortan das für diesen Meister gültige Fundament auf Jahre hinaus beisammen hat. Die Spezialforschung dürfte zweifellos dies Werk als Ganzes den bedeutendsten Neuerscheinungen kunstgeschichtlicher Literatur ebenbürtig an die Seite stellen.

II. Italienische Kunstgeschichte

Frida Schottmüller, Wohnungskultur und Möbel der italienischen Renaissance. Mit 590 Abbildungen. 1921. Bauformen-Bibliothek, Band XII. Verlag von Julius Hoffmann. Stuttgart.

Dieser Band setzt die ausgezeichnete Bauformen-Bibliothek des Stuttgarter Verlages besonders glücklich fort; denn allein das hier vereinigte Abbildungsmaterial gibt eine solche Fülle von Vielseitigkeit und außerordentlicher Anschauungsmöglichkeit, daß es an sich schon eine unermeßliche Fundgrube künstlerischen Genießens bedeutet. Nach Bodes klassisch gewordenem Buch über die italienischen Hausmöbel der Renaissance ist dies das erste Werk, das dem Gegenstand weitere Ausrundung zu geben versucht, ohne indes der geistigen Struktur nach das berühmte Vorbild zu übertreffen. Aber Frida Schottmüller hat sich doch ausgezeichnet in das Thema eingelebt und diesem auch kulturgeschichtlich in allen wichtigen Momenten gerecht zu werden versucht. Ihre Einleitung ist durch eine bemerkenswerte Tiefgründigkeit des Wissens bestimmt und nicht ohne jene geistige Konzentriertheit, die man sonst so oft bei Damen dieses Berufes vermißt. Auch die Disposition des Ganzen, die Aufteilung des Stoffgebietes im einzelnen und die knappen Erläuterungen zu den Tafeln zeigen eine wissenschaftliche Vertrautheit mit der Vielseitigkeit dieses Themas, die unbedingt zur Achtung zwingt. So darf abschließend gesagt werden, daß der Verleger kaum einen besseren Bearbeiter für diese wichtige und namentlich kulturhistorisch interessante Aufgabe hätte finden können.

L. Planiszig, Venezianische Bildhauer der Renaissance. Mit 711 Abbildungen. 1921. Kunstverlag Anton Schroll. Wien.

Die Bedeutung dieses umfangreichen Bandes von rund 660 Seiten in Großquart, den über 700 ausgezeichnete Textabbildungen schmücken, kann an dieser Stelle nur kurz angemerkt werden. Denn hier begegnet eines jener fundamentalen Werke der kunstgeschichtlichen Forschung, die Lebensarbeit enthalten und dieser letzte Formung gegeben haben. Das Buch trägt die Widmung an Julius von Schlosser, dessen Forschungen auf diesem Gebiete bahnbrechend gewesen sind und es gibt den Ablauf einer verhältnismäßig kurzen Zeitspanne vom Schnittpunkt der Gotik und Frührenaissance bis zu den Meistern des venezianischen Seicento und deutet Plastik als Ausdruck bewegten Lebens, ohne zu verkennen, daß Venedigs künstlerische Stärke auf diesem Gebiet unbedingt hinter Florenz zurücktritt. Von den Übergängen, die etwa Bartolomeo Buon, dieser fast noch Gotiker, Antonio Bregno und der Meister des Mascoli-Altares im Werden der venezianischen Plastik vertreten, greift die Darstellung gleich auf die beiden Hauptmeister Pietro Lombardi und Antonio Rizo über, geht von hier nach Padua, wo in Bellano und Riccio der donatelleske Naturalismus fortlebt und die Meister der typisch paduanischen Tonplastiken neue Stilelemente realisieren. Das fünfte Kapitel ist ganz dem Werke des interessanten Zuan Zorzi Lascaris, genannt Prygoteles, gewidmet, während in dem nächstfolgenden der Meister der Barbarigo-Reliefs und die zweite Lombardi-Generation behandelt werden. Hauptakzent dieser Entwicklung sodann Zuan Maria Padovano, genannt il Mosca. In den beiden folgenden Abschnitten werden einerseits die „Meister der gesuchten Bewegung", dann die Nachahmer und Fälscher der Antike gewertet, deren Schaffen keineswegs über provinzielle Bedeutung herausragt. Einziger Höhepunkt sodann das Werk des Jacopo Sansovino, daneben Tiziano Minio, Danese Cattaneo, Alessandro Vittoria und die bereits im Anblick eines neuen Werdens schaffenden Meister wie Girolamo Campagna, Segala, Tiziano Aspetti und Nicolò Roccatagliata, denen Einzelabschnitte gewidmet sind. Das Schlußkapitel endlich behandelt Giuseppe de Levi, jenen Nachbilder des Seicento, mit dem die Geschichte der venezianischen Bildhauerei ihren Abschluß erreicht. Diese kurze Inhaltsangabe des glänzend ausgestatteten Werkes, das der Wiener Verlagsarbeit ein erstklassiges Zeugnis ausstellt, erschöpft natürlich auch nicht annähernd die Bedeutung und den inneren Reichtum einer Arbeit, die fortan mit Recht zu den Fundamentalwerken der Kunstgeschichte zählen wird.

Wilhelm von Bode, Sandro Botticelli. Im Propyläen-Verlag. Berlin 1921.

Eine neue Sammlung von kunstgeschichtlichen Einzeldarstellungen, unter dem Gesamttitel „Die führenden Meister", die der Propyläen-Verlag herauszugeben beginnt, leitet vielverheißend Bodes „Botticelli" ein. Bode selbst setzt das Programm dieser neuen Sammlung in seinem Vorwort auseinander und ist freimütig genug, ein-

zugestehen, daß er dies Buch in etwa acht Wochen niedergeschrieben habe, was immerhin ein erstaunlicher Beweis für die jugendfrische Geistigkeit dieses Siebzigers ist. Aber er erinnert zur Erklärung auch daran, daß er sich ein Leben lang mit Botticelli intensiv beschäftigt habe, und so wurde dies, gewissermaßem aus erstem Wurf genial niedergeschriebene Werk letzte Zusammenballung wissenschaftlicher Erkenntnis und langen künstlerischen Erlebens. Das gibt dem Buch von vornherein seinen Reiz, aber auch seine rein wissenschaftliche Bedeutung. Als ich kürzlich einer anderen Botticelli-Publikation gegenüber an dieser Stelle feststellte, wie sehr uns leider immer noch das abschließende kunstgeschichtliche Werk über diesen Meister fehle, ahnte ich nicht, daß es bereits vor der Veröffentlichung stand und ebensowenig, daß es Bode sein würde, der inzwischen dieses Werk geschrieben hatte. Nun es da ist, dürfen wir uns doppelt der Tatsache freuen, und objektive Kritik konstatiert angesichts des vollendeten Werkes, das übrigens auch sämtliche Arbeiten Botticellis fast lückenlos reproduziert, daß niemand sonst in Europa die Aufgabe gleich ausgezeichnet hätte lösen können. Ob, wie Bode anzunehmen scheint, Botticelli gerade in der Richtungsachse dieser Zeit liegt, mag dahingestellt bleiben. Rein kunstgeschichtlich wird sein Werk immer die Arbeit eines Mannes rechtfertigen, der jetzt zu dem Vielen, was wir schon von ihm besitzen, der Welt ein neues Vermächtnis übergeben hat, dessen wir uns unbedingt und voller Dankbarkeit freuen dürfen[1].

Biermann.

Julius Meier-Graefe, Courbet. Verlag R. Piper & Co. München 1920.

Nachdem Meier-Graefe im Jahre 1904 einen gemeinsamen Band über Corot und Courbet herausgegeben hat, veröffentlicht er heute eine Einzelmonographie über Courbet. In lebensvoller Gestalt stellt er den Meister in die Entwicklungsbahn der modernen Malerei ein, beleuchtet in anschaulicher Weise dessen Verhältnis zu den Spaniern, Holländern und Delacroix, sein Ringen um Wahrhaftigkeit der Form, seinen Einfluß auf die französische Kunst der Impressionisten, auf Pissarro, Monet, Sisley, Manet und die Deutschen Viktor Müller, Leibl, Trübner, Thoma und Liebermann.

Meier-Graefes feine Sinne wittern, wie gewöhnlich, das Typische der Künstlerpersönlichkeit. Wie die meisten Werke dieses Autors ist dieses Buch in impressionistischer Farbigkeit konzipiert, entgeht aber auch nicht immer der Gefahr, vom eigentlichen Thema in angrenzende Assoziationen abzuschweifen.

Ausgezeichnete Bildtafeln, die fast das ganze Werk Courbets wiedergeben, bilden einen köstlichen Bestand der Publikation.

S. Schwabacher.

Neue Veröffentlichungen über Architektur

Otto Karow, Die Architektur als Raumkunst. Mit 76 Abbildungen. Verlag Wilhelm Ernst & Sohn, Berlin. Preis geh. M. 32.—, geb. M. 36.—.

Unsere heutige, unruhige, mit Neuheiten Gewinn und Erfolg suchende Zeit führte die Baukunst einerseits zu eklektischer, sensationell aufgemachter Wiederholung aller verflossenen Stilperioden, andererseits zu künstlerisch hochgespanntem Individualismus. Diesem bunten Durcheinander gegenüber sind jedoch die einfachsten Architekturbegriffe grundlegender Art bei den meisten, die heute in Architektur arbeiten, in Vergessenheit geraten. Mehr oder weniger beginnen wir heute einzusehen, daß weniger die Form selbst beim Studium alter Architektur für uns heutige Schaffende maßgebend sein kann und darf, als vielmehr der Formprozeß, den wir beim Betrachten guter alter Baukunst in uns aufnehmen, während wir unsere neuen Schöpfungen so gestalten, daß schließlich im Sinne des guten Alten Neues, aber in neuer Form, aus den Bedürfnissen und Empfindungen unserer Zeit heraus entsteht.

In diesem Sinne ist auch das Buch des Architekten Karow aufzufassen, das die Architektur als Raumkunst zum Thema gewählt hat. Der Verfasser sagt zutreffend, daß jede große Kunstperiode versucht hat, System und Ordnung in ihre Bestrebungen zu bringen. So erscheint es auch durchaus gerechtfertigt, wenn unsere heutige, bewegte Zeit sich mit theoretischen Untersuchungen befaßt und gewisse ewige Gesetze der Kunst unserem heutigen Schaffen entgegenhält.

In der Einleitung entwickelt der Verfasser allgemeine Erscheinungen des optischen Maßstabs in der Architektur, um dann überzugehen auf den Begriff der Raumkunst selbst als das „alle Künste umfassende, einende und richtunggebende Band". Und darauf baut er dann seine weiteren Betrachtungen über Architektur auf, für die er zwei getrennte Wege kennzeichnet: Die Architektur im Sinne der Plastik und die Architektur als raumbildende Kunst. Ehe der Ver-

[1] Seltsam überrascht einzig die Tatsache, daß keines der abgebildeten Werke eine Unterschrift trägt. Für die rasche Orientierung scheint uns das Abbildungsverzeichnis keinen entsprechenden Ausgleich zu schaffen.

faſſer jedoch auf dieſen beiden Wegen fortſchreitet, die er als die allgemeinen Ziele der Architektur erkennt, behandelt er in beſonderen Kapiteln die Einzelwirkung und die Wirkung in Intervallen, die Klärung von Flächen und Körpern und die Schmuckformen. In einem beſonderen Kapitel erörtert dann der Verfaſſer die Anwendung der beiden Geſtaltungsarten der Architektur im Sinne der Plaſtik und als raumbildende Kunſt. In der Schlußbetrachtung weiſt er hin auf die Reaktion gegen eine gewiſſe Architekturübung, die verſucht, die Architektur lediglich aus der Konſtruktion zu entwickeln ſowie auf jene Tektonik, die Kunſt der Architektur aus Tragen und Laſten bzw. aus ſtatiſchen Geſetzen zu erklären. Er begegnet von vornherein dem zu erwartenden Einwand, daß die vorliegende Schrift vielleicht allzu verſtandsmäßig die Architektur zu ergründen trachte, indem er betont, daß es ſich hier weniger um die hohe als vielmehr um die grundlegende architektoniſche Tätigkeit handelt. Die Höhen ſeiner Kunſt muß ſich der Künſtler allein weiſen. Es wäre zu bedauern, wenn man die Kunſt jemals ganz ergründen und ſie ganz in Formeln und Rezepte bringen könnte. Zu künſtleriſcher Tat gehört der Künſtler, aber weil das Letzte in der Kunſt etwas Unbekanntes ſein und bleiben wird, ſo müſſen wir eben auf Bekanntem aufbauen.

Otto Stiehl, Die Baukunst, ein Werkstein zum Neuaufbau des deutschen Geistes. (Festrede des Architektenvereins zu Berlin zum Schinkelfest 1920.) Verlag von Julius Hoffmann, Stuttgart.

Die einſeitige Pflege des Verſtandes und ihre Folge, die allgemeine Richtung auf Nützlichkeit und Wirtſchaftlichkeit hat zu einer Veräußerlichung unſeres Geiſtes geführt, die die ſeeliſche Widerſtandskraft weiter Kreiſe von innen heraus zermürbt hat. Demgegenüber iſt die Förderung des Innenlebens, die Lenkung des Nützlichen auf das Höhere, ein Gebot der Stunde. Und das führt den Blick auch im beſonderen Maße wieder zur Baukunſt zurück, die in früheren Epochen immer der klarſte Spiegel des Zeitgeiſtes und Zeiterlebens geweſen iſt. Es erhebt ſich die Frage, wie das Verſtändnis für die Baukunſt wieder dem Volke näher gebracht werden kann und wie dieſe Kunſt wie in früheren Epochen die Führung wieder übernehmen könne. Der Verfaſſer kommt bei der Prüfung der verſtandesmäßigen und geſchäftsmäßigen Aufnahme der Kunſterſcheinungen zu einer Unterſcheidung zwiſchen verſtandesmäßigem begrifflichen Sehen und anſchaulichem künſtleriſchen Sehen. Das erſtere, das bislang faſt allein geſchult und betrieben wurde, deutet die dem Auge bemerkbaren ſinnlichen Reizungen nur als Antwort auf die Frage: Was iſt dort? Ganz anders das künſtleriſche Sehen, das nicht auf das Weſen der Dinge geht, ſondern die Form in ihrer Wirkung auf Geiſt und Gemüt erfaßt, um ſie als ein Erlebnis zu empfinden. Das Streben nach der Vervollkommnung in der Kunſt äußert ſich im Ausgleich zweier widerſtreitender Strebungen: Ausſcheiden überflüſſiger Einzelheiten zum Herausarbeiten des Geſamtausdrucks und Einfügen von Feinheiten zu einer abwechſelnden, ſtets neuen Belebung. Der Streit dreht ſich im weſentlichen darum, ob die in Frage ſtehenden Empfindungen vom Beſchauer eines Kunſtgegenſtandes in dieſen hineingelegt oder ob ſie durch die Betrachtung des Gegenſtandes in dem Beſchauer ausgelöſt werden. Nach Anſicht des Verfaſſers trifft letzteres zu. Auf dem innerlichen tätigen Teilnehmen an der Stimmung des Künſtlers beruht das, was man das künſtleriſche Erleben nennt. Im Mittelalter z. B. war das ganze Volk bis in die einfachſten, handwerklich tätigen Kreiſe hinein von künſtleriſcher Anſchauung durchdrungen und betätigte dies in ſeinen Schöpfungen bis zum einfachſten Hausrat. Heute aber iſt die friſche Anſchauungskraft, die in älteren, weniger mit verſtandesmäßigem Unterricht belaſteten Zeiten das ganze Volk als Grundlage des Schönheitsgefühls durchdrang, künſtlich zurückgedrängt und brachgelegt. Die Bildung iſt zur Verbildung geworden.

Die Betrachtung der Baukunſt bietet uns alles, was zur planmäßigen Darlegung des vom Verfaſſer behandelten Themas gebraucht wird. Ihre Formenwelt iſt klar, beſtimmt und leicht überſehbar. Sie vermag reine Schönheit zu ſchaffen, ohne Anleihe bei der Natur, unbeeinflußt von Liebe, Haß und Leidenſchaft. So bietet ſie die Grundlagen künſtleriſchen Sehens und Wirkens klarer dar als die anderen Künſte oder die Natur. Von der Baukunſt müſſen wir ausgehen, um zur einheitlichen Anſchauung der Mittel zu gelangen, durch die der Künſtler auf ſeine Gemeinde einwirkt. Aber die gleichen Mittel, die in der Baukunſt wirken, beſtimmen auch den Gehalt der künſtleriſchen Malerei und Bildnerei.

So kommt der Verfaſſer zu dem Ergebnis, daß, wer in der Baukunſt geſchult iſt, auch in der Vielheit der bildenden Kunſt die Geſetzmäßigkeit ſo zum Ausdruck bringt, wie es ſeiner Zeitſtimmung entſpricht. „Dann wird ſich aufs neue die Kunſt bewähren, aus tiefſtem Schaffensgrunde heraus als die Mutter der Künſte. So kann und ſoll die Pflege des Verſtändniſſes für

die Baukunst nicht nur sein die Grundlage für die Neuordnung unseres Kunstverständnisses, sondern ein wertvoller Baustein zum Aufbau des neuen deutschen Geistes, ein gewichtiger Beitrag zur Sammlung um das Hochgefühl politischen Wertes." P. Wolf.

Der Kunstmarkt

Vom amerikanischen Kunstmarkt

Der Verkauf des Gainsborough'schen „Knaben in Blau" aus der Sammlung des Herzogs von Westminster nach Amerika war schon das letztemal erwähnt worden. Seitdem ist er perfekt geworden, und zwar, wie vorauszusehen war, durch Duveen Brothers, die mehr und mehr alle sensationellen Kunstkäufe und -verkäufe in ihren Händen zu vereinigen wissen. Der für das Werk bezahlte Preis hat die enorme Summe von 170000 englischen Pfund betragen, und Duveens haben noch gleichzeitig Reynolds „Mrs. Siddons als tragische Muse" für den verhältnismäßig kleinen Preis von 30000 Pfund von dem scheinbar sehr geldbedürftigen Herzog erworben, welch letzteres Bild sie prompt nun dem Louvre um 10000 Pfund mehr zum Kauf angeboten haben. Da von diesem Werke eine Replik von Reynolds eigener Hand besteht, wird sein Verlust in England nicht so stark empfunden werden wie der des Gainsborough-Bildes, das gleichsam eine Quintessenz der englischen Porträtkunst des 18. Jahrhunderts mit all ihren Vorzügen äußeren aristokratischen Charmes und all ihren Schwächen aus dem Mangel eigentlicher Leben schildernder und Leben gebender Kunst darstellt.

Ihrer Gewohnheit gemäß geben Duveens aus, daß sie das Bild ohne Auftrag, nur für sich gekauft hätten; sie werden aber wohl einen Käufer dafür bereits in Aussicht haben, und es würde nicht überraschen, hörte man früher oder später, daß Mr. Widener in Philadelphia es für sich erworben habe, um eine noch fabelhaftere Summe natürlich. (Nachschrift der Schriftltg.: Inzwischen ist bekannt geworden, daß Mr. Huntington, der bekannte amerikanische Sammler, den „Blue boy" erworben hat.)

Wenn man bedenkt, daß, rein künstlerisch genommen, dieses Werk auch nicht einen Bruchteil des gezahlten Preises wert ist, so muß man staunen daß für solche Gemälde Preise gezahlt werden, die selbst die hervorragendsten Rembrandts niemals erreicht haben, und das zu einer Zeit, in der die Kunstpreise im allgemeinen so stark gefallen sind. So wird jetzt gerade, wo Dr. Valentiner daran ist, die Widener-Sammlung zu katalogisieren, gemeldet, daß dieser Kollektion zwei Werke Rembrandts aus seiner späten Zeit, aus den sechziger Jahren, einverleibt worden seien, zwei Porträts, „Mann mit hohem Hut" und „Frau mit Fächer aus weißen Straußenfedern in rechter Hand", aus dem Besitz des Fürsten Yussupoff (Bode, Nr. 489 und 490). Für diese zwei Porträts soll Widener etwa 135000 englische Pfund gezahlt haben, also immer noch 35000 Pfund weniger, als die Duveens für den einen Gainsborough erlegt haben. Für Rembrandts berühmteste Landschaft, „Die Mühle", die vor dem Kriege aus England nach Amerika verkauft worden war (auch an Widener), sollen seinerzeit $ 500000, etwa 100000 Pfund beim damaligen vollen Valutastande, gezahlt worden sein. Der Gainsborough'sche „Knabe in Blau" schlägt also selbst diesen „Rekord" noch um ein ganz gewaltiges. Wahrscheinlich ist wohl niemals eine derartig hohe Summe für ein einzelnes Bild ausgegeben worden.

Ein weiterer Gemäldeankauf seitens eines Amerikaners, der jüngst bekannt geworden ist, ist der des Mr. Eduard W. Bok-Philadelphia, der u. a. einen Frans Hals, „Männerporträt", und einen Rembrandt, „Bildnis eines jungen Mädchens", in Holland erworben hat. Das letztere Werk gehörte Dr. Bredius und hing im Mauritshuis neben der Anatomie, Das Hals-Gemälde stammt aus Rußland, aus dem Palast des Barons Liphart. F.

München

Ende November kamen in München zwei bemerkenswerte graphische Sammlungen zur Versteigerung, die eine bei Hirsch, die andere bei Goltz. Jene bei Hirsch, aus dem Besitze der Fürstin Sayn-Wittgenstein (1819—1898), enthielt der Hauptsache nach deutsche Klassizisten, Nazarener und Romantiker. An den prachtvollen Handzeichnungen Genellis werden sich vielleicht die Künstler der jüngsten deutschen Generation orientieren. Ingres-Genelli liegen ja auf einer Linie.

Die Pariser Sammlung A...., die durch Goltz auf den Markt gebracht wurde, enthielt zahlreiche Blätter aus der vente Roger Marx (1914). Die standard-works der modernen Graphik Frankreichs und Englands waren hier vertreten, zum Teil in recht seltenen Zuständen. Als Clous waren hervorzuheben: Der „Procès Lebaudy", erster Zustand, von dem Delteil nur vier Exemplare kennt; Munchs „Ibsen im Café des Grand Hotels in Kristiania", von dem Schiefler nur ein Exemplar anführt; der erste Zustand von Brangwyns Radierung „Alt-Hammersmith", die nur in zwei Exemplaren existiert. Ferner seltene Blätter

von Daumier und Goya, einige interessante Handzeichnungen und Aquarelle, und endlich das Hauptwerk eines wenig bekannten Franzosen: die große Lithographie „Le bon Samaritain" des Rodolphe Bresdin, ein Blatt, dessen faszinierende Schönheit viele der berühmtesten Werke der modernen Graphik in den Schatten stellt. Über die Ergebnisse der beiden Versteigerungen berichtet das nächste Heft. Leopold Zahn.

Bevorstehende Versteigerungen

Berlin

Die am 13. und 14. Dezember in Rudolph Lepkes Kunstauktionshaus stattfindende Versteigerung von Gemälden und Handzeichnungen neuerer Meister bringt u. a. Werke von A. v. Keller, H. Bartels, P. Mönsted, F. Kallmorgen, Theod. Hagen, A. Raßmussen, F. Heilbuth, A. Bromeis. Der Versteigerung sind ferner Handzeichnungen angeschlossen, darunter eine Anzahl Blätter von F. v. Bayros.

Brüssel

Die Galerie Georges Giroux versteigert am 7., 8., 9., 14. und 15. Dezember das Oeuvre Felicien Rops aus der Sammlung Mascha. Dr. Ottokar Mascha ist der Verfasser des neuesten und vollständigsten Graphikkataloges, des großen belgischen Stechers. Dieses übrigens vergriffene Werk konnte mit seiner allen Ansprüchen gerecht werdenden Form und Inhalt nur von einem Mann mit der Fachkenntnis des Dr. Mascha, gestützt auf eine zwanzigjährige Sammlertätigkeit, zusammengestellt werden. Seine Sammlung ist mit ihren mehr als 1500 Blättern, ausgenommen die Drucke der Pellet- und Sternausgaben, denen er selbst nur eine dokumentare Wichtigkeit zuschrieb, wohl die größte. Alle Stücke zeichnen sich durch hervorragende Qualität aus, die meisten sind signiert und mit Originalnotizen des Künstlers versehen, eine große Zahl pastelliert oder aquarelliert. Neben Radierungen und Lithographien interessieren noch etwa 30 Handzeichnungen und mehrere Aquarelle des Meisters. Der Katalog der Versteigerung, ein prächtiger Druck in Quart, 150 Seiten mit 20 Tafeln in einmaliger Auflage von 1000 Exemplaren erschienen (Preis 10 Frcs.), wird wohl in kürzester Zeit eine gesuchte Kostbarkeit darstellen. K.

London

Die berühmte Sammlung der Baroneß Burdett-Coutts wird wahrscheinlich in allernächster Zeit zur Versteigerung kommen. In England ist wenig Hoffnung, daß man die bedeutenden Schätze dieser Sammlung, die neben mehreren wertvollen Porzellanservicen, Limoges und Sèvres aus dem ehemaligen Besitz der Königin Marie Antoinette, Werke des Leonardo da Vinci, Tintoretto, Veronese, Rembrandt, Lorrain, Turner, Reynolds, Gainsborough, Greuze, Mignard und 200 Miniaturen aufweist, im Lande halten kann, wenn sie einmal zum öffentlichen Angebot gekommen sind. K.

Wien

Dr. Max Strauß, der bekannte Mäzen und Kenner beabsichtigt, wie wir hören, Teile seiner berühmten Sammlung zur Versteigerung zu bringen. Seine Kollektion, die er im Laufe eines halben Jahrhunderts erwarb, umfaßt wohl alle Gebiete der Kunst und des Kunstgewerbes; darunter erwarben sich seine Gemälde und seine Gläsersammlung einen besonderen Ruf, ebenfalls die sehr vollständige Porzellansammlung, die Bronzen und die Miniaturenkollektion. Doch sind auch unter den Möbeln zahlreiche signierte Stücke der maitres ebenistes des 18. Jahrhunderts, herrliche Textilien und Teppiche sowie eine Dosensammlung geeignet, den Ruf der Vielseitigkeit dieser Sammlung vollauf zu rechtfertigen.

Dr. Strauß hat zu Beginn dieses Jahrhunderts eine Auswahl seiner Gemälde von Wilh. Unger stechen lassen und dieses Mappenwerk seinen Freunden verehrt; vor etwa zwei Jahren ist eine Auswahl seiner Kunstschätze in Form eines Pracht-

Hollstein & Puppel, Kunstantiquariat, Berlin W 15
Meinekestraße 19
ERSTKLASSIGE KUPFERSTICHE UND HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER
KUPFERSTICH-VERSTEIGERUNGEN
Interessenten bitten wir um Angabe ihres Sammelgebiets

werks erschienen, das bei Gerold in Wien verlegt und wohl auch schon vergriffen sein dürfte; diese beiden Publikationen sichern dem Gesamtbild der Sammlung dauernde Erinnerung und bilden ein Denkmal für das Verständnis und den Sammeleifer des Besitzers.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Berlin

Unter dem Titel „Kupferstichkabinett S. F. Meißl" ist in der Kurfürstenstraße 113 zu Berlin eine neue Kunsthandlung entstanden, deren Inhaber als eifriger Sammler bekannt ist. Das neue Unternehmen erstreckt sich auf alle Gebiete alter und neuer Graphik, wie Zeichnungen, illustrierte Bücher und Kunstliteratur und beabsichtigt auch die Herausgabe von Mappenwerken in eigenem Verlag.

Die Firma Dr. Erwin Rosenthal, Berlin, Bendlerstr. 17, die daselbst seit einiger Zeit einen vornehmen Salon hochwertigster alter Gemälde unterhält, hat demselben eine graphische Sammlung angeschlossen, die sich würdig den übrigen gewählten Schätzen dieses Hauses anschließt. Von den alten Meistern, wie Altdorfer, Beham, Dürer, Ostade, Rembrandt und Schongauer, bis zu Marius Bauer, Cameron, Carriere, Daubigny, Haden, Israels, Legros, Meryon, Munch und Whistler sieht man die vorzüglichsten Drucke und Handzeichnungen, wie sie heute nur noch selten in Deutschland vorkommen. -r-

Köln

Das Haus der Galerie Goyert, Drususgasse 5—7, mußte unter dem Druck der Zeitverhältnisse verkauft werden. Das gesamte Parterre ist geräumt worden. Die schönen großen Ausstellungsräume fallen somit nicht nur für die bildende Kunst, sondern auch für die intimen Kammermusikabende fort. Es ist außerordentlich bedauerlich, daß in einer Stadt wie Köln ein solches Unternehmen, welches von dem Erbauer mit großen finanziellen Opfern und großem Idealismus angefaßt wurde, nicht bestehen konnte. Die veranstalteten Ausstellungen waren angelegt, das Verständnis für die moderne Kunst zu wecken und für die alte Kunst zu vertiefen. Während des Bestehens wurden nebst einer Anzahl kleiner, nicht weniger wie sechs große Ausstellungen veranstaltet. Es sei nur an die großen und in ihrer Geschlossenheit so leicht nicht wieder er-

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG

alter und
moderner Meister

Carl Nicolai · Berlin W10

Viktoriastraße 26 a

Angebote aus Privatbesitz
möglichst mit Photo unter Angabe von Künstler, Maß u. Preis erwünscht

reichbaren Ausstellungen von Pechstein, Waske Rohlfs erinnert. Daß es zur Zeit nicht mehr möglich ist, solche Veranstaltungen zu treffen, müssen sich die Stadt Köln und die Kölner Bürger selber zuschreiben. Bei der Stadt hat von Anfang an wenig Interesse für die großzügige Sache bestanden und es wäre wahrlich aller Grund vorhanden gewesen, die Initiative eines Einzelnen zu schätzen und zu unterstützen; denn es muß nun einmal erkannt werden, daß sich ein solches Unternehmen nur halten kann, wenn alle Kräfte daran tragen helfen. Einer allein kann es nicht. Die Kölner selbst haben sich den Verlust — und ein solcher ist es — zuzuschreiben. Hätte sich in dieser fast dreiviertel Millionenstadt ein Häuflein von wenigen tausend Abonnenten finden lassen, so wäre es nicht nötig gewesen, das Haus, welches kulturellen Zwecken dienen sollte und welches angelegt war, deutsche Geistesart im besetzten Gebiet zu betonen, wieder aufzugeben. Es trifft hier aber auch die Presse einen Teil der Schuld. Es ist fast immer nur das Negative herausgesucht und verkritisiert worden, das Positive wurde nicht betont. Vorläufig befinden sich die Ausstellungsräume im ersten Stock desselben Hauses. Ausgestellt sind zur Zeit neben mehreren Werken alter Kunst, neue von Schmidt-Rottluff und Clementschitsch. Die Galerie Goyert wird im kommenden Jahre neue große Ausstellungsräume eröffnen.

Mannheim

Hier ist kürzlich unter dem Titel „Das Kunsthaus" eine von Dr. Tannenbaum geleitete Kunsthandlung eröffnet worden, deren Inneneinrichtung der Darmstädter Architekt Margold ausgeführt hat. Das Kunsthaus will durch Veranstaltung von programmatischen Ausstellungen, Vorträgen und musikalischen Darbietungen seinerseits das Kunstleben Mannheims unter besonderer Berücksichtigung der dortigen Produktion zu fördern versuchen.

New York

Für die Sammlung Stransky, die bereits zwei sehr schöne Manets, darunter den „Bettler", vier Renoirs, verschiedene Werke von Courbet, Sisley, Degas, Monet, Pissarro, Gauguin und andere erste Franzosen besitzt, wurde in diesen Tagen in Paris das berühmte Gemälde von Courbet, „Die Dame mit dem Schmuck", angekauft. K.

ZET FARBE

Eine Ölfarbe ohne jedes Gerinnsel.
Selbst im hauchartigen Auftrag noch körperhaft.
Klar in den Übermalungen und Lasuren.
Organische Einheit von Farbe und Malgrund.
Sonderdrucksachen auf Wunsch kostenfrei.

GÜNTHER WAGNER
HANNOVER UND WIEN

703

Wiesbaden

Das graphische Kabinett Heinrich Staadt, Wiesbaden, gibt einen Katalog über Sammler-Graphik heraus, der Werke der bedeutendsten modernen Künstler enthält. Es seien u. a. genannt die Engländer Brangwyn, Haden, Mac Laughlan, die Franzosen Daumier und Gavarni und größere Kollektionen fast aller deutschen Meister. Der Katalog wird mit einem Artikel „Der Sieg der Graphik" von G. Bagier eingeleitet.

Neue Kataloge

Der Buch- und Kunstverlag **A. Bagel** A.-G., Düsseldorf, versendet seinen diesjährigen Weihnachtskatalog „Industriebilder", 16 Originalradierungen in verschiedener Plattengröße von Heinrich Otto, Wilhelm Thielmann, August Gaul und Arthur Jahn. Die verkleinerten Wiedergaben in Autotypie geben natürlich nur Anhaltspunkte über die dargestellten Motive und erlauben keinerlei Urteil über die Qualität der Blätter, lassen aber doch manche Feinheit der Ausführung ahnen. Das gilt namentlich von den beiden Radierungen von Wilhelm Thielmann. Der Preis bewegt sich zwischen 80 bis 460 M. (einschließlich Luxussteuer). Wir möchten bei dieser Gelegenheit auf den schon früher erschienenen Katalog „Wandschmuck edelster Art" derselben Firma hinweisen.

Björck & Börjesson, Stockholm, Drottninggatan 62. Katalog 165. Historia och memoarer / Amerika / Topografi / Stockholmiana / Bibliografi / Bokband / Strindberg usw. 130 S., 2841 Nrn.

Ernst-Museum, Budapest VI, Nagymező-Utca 8. Auktionskatalog XVII. 1921. Kunstgegenstände aus herrschaftlichem und anderem Privatbesitz. Antiquitäten, Gemälde, Aquarelle, Miniaturen, Porzellane, Fayencen, Bronze, Glas, Silber, Gold, Teppiche und Kunstmobilien.

Emil Hirsch, München, Karlstr. 10. Sammlung von Handzeichnungen aus dem Besitze der Fürstin Corolyne Sayn-Wittgenstein (1819—1889). Abteilung I: Meister des 19. Jahrh.; Abt. II: Meister des 15.—18. Jahrh. Mit Vorwort von Dr. Eberhard Hanfstaengl. 4°. VI, 62 S., 460 Nrn. Mit 64 Tafeln.

R. Levi, Stuttgart, Calwerstr. 25. Katalog 225. Wertvolle Bücher aus verschiedenen Fächern meines Antiquariats. 48 S., 1250 Nrn.

Van Stockum's Antiquariaat, Haag, Prinsegracht 15. Catalogue no. 49. Livres anciens et modernes sur le sport. 34 S., 941 Nrn. — Catalogue d'une belle collection de livres. 302 S., 5782 Nrn.

v. Zahn & Jaensch, Dresden-A., Waisenhausstr. 10. Antiquariatskatalog 294. Illustr. Bücher aus dem 19. und 20. Jahrh. Bibliotheks-Werke. 65 S., 1454 Nrn.

Zürcher Kunsthaus. Ausführlicher Katalog der Ausstellung: Gemälde und Skulpturen 1430—1530. Schweiz und angrenzende Gebiete. September—November 1921, von W. Wartmann. Mit Abbildungen.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone": BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Kaulbachstr. 35, I / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE: Dr. Leo Balet, Blaricum, Nordholland / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Avenida Leandro Alem 424 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft **24**	15. Dezbr.	Heft **24**	8. Dezbr.
„ **1** (Jahrg. XIV)	12. Januar	„ **1** (XIV. Jahrg.)	5. Januar
„ **2**	26. Januar	„ **2**	19. Januar

Neue Kunst
Hans Goltz
München
Briennerstraße 8

DEZEMBER 1921
QUALITÄTS-GRAPHIK

ARARAT
Heft 11
BECKMANN
mit 30 Abb. Mk. 8.50
Heft 12
ASIEN
m. ca. 40 Abb. Mk. 12.—
Auf Kunstdruckpapier
Mk. 20.—

Carl Emil Uphoff

Von LUDWIG TÜGEL
Mit 10 Abbildungen

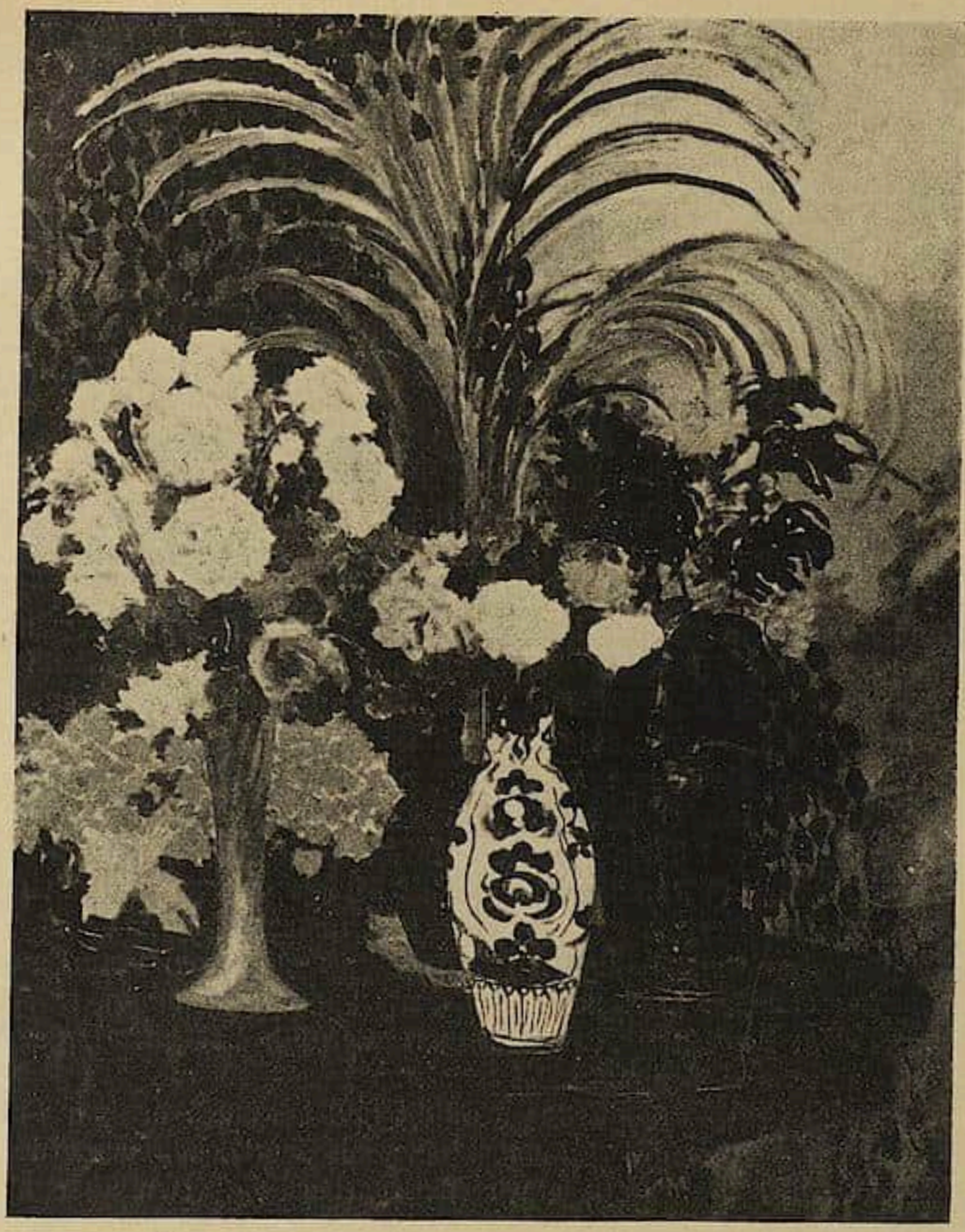
Uphoff malt Blumen, Knoſpen, heute aufgeſprungen vor ſeinem Auge, ſchon geſehen in ihrer Vergänglichkeit, zwiſchen Geburt und Tod in malendes Leben gedrängt, Erlebnis geworden. Und man ahnt die Sonne, Regen, Luft und Erde, vielleicht auch ein Beet, einen Blumentopf, und die feinen Adern und Aderchen, die Farben wurden aus einem Geſetz, das auch Form und Linie beſtimmt. Nah ſind Blumen an das Geheimnis gedrängt, das alles umpfängt, auch ihn, der lebt, um ſich leben zu wollen, der Urſprung, Quelle erfragt und ſucht, wie Indras Tochter der Menſchen Leid.

Es beſagt nichts, daß jemand Blumen malt. Jeder tat das, jeder tut das einmal. Aber daß Uphoff Jahre hindurch unaufhörlich Blumen malte, immer verwirrender werdend durch Beziehungen zu Erde und Sonne, immer raſtloſer ſie in Maſſen zuſammendrängend, aufhäufend ſie auf Boden, Tiſchen und Vaſen, um aus Geſamtheiten Einzelne zu formen zu dem trunkenen Falterleben ihrer Weſenheit, ſo duftend werdend, daß Heerbanner und Scharlachflaggen darin ertrinken, wie Soldaten auf Kriegsurlaub in der Spanne goldener Zeit, das iſt Kern wie Sinn dieſer Bilder, die zu Menſchenbildniſſen hinfluten und den Schlüſſel zum Rätſel in ſich tragen, das auf allen ſeinen Bildern liegt.

Er malt Frauen. Es ſind zerflatterte Blumen, unglücklich darüber, daß ihnen gegeben wurde, lange zu leben, um lange zu welken. Linienzartheit und Blütenſtaub wurde hier dauerndes Geſetz. Die Disharmonie keimt als Seele. Zwieſpältigkeit, wie nur Männer ſie in ſich tragen mit blauen Knabenwünſchen, die niemals ſterben. Alter weint, vielleicht, Tränen hinein. Zeichnet dieſes häßlich ſcharfe oder in Bitterkeit verſchwimmende Profil. Zwiſchen Ideal und Wirklichkeit tobt unauslöſchbarer Wunſch und Durſt: Leben des Geiſtes, ohne Geſetzmäßigkeit der Erde. Kampf gegen Form, nicht um oder für die Form. Die Grenzen ſprengte Ich im Durſt ſeiner Vollendung, in Anerkennung ſeiner Schwäche, dem Bewußtſein des Reichtums, der ſich befiehlt, Berge zu verſetzen im Morgenblau unausgewirkten Lebens.

Stilleben entſtehen: Früchte der Erde. Schlicht und lakoniſch in ihrer Präziſion. Sie ſind abgeriſſen von der Welt, ihr Zuſammenhang mit dem Leben der Erde iſt zerſtört. Selbſt im reifſten Apfel iſt mehr Himmelsreflex als Erdſaft. Deutlicher als bei allen anderen Darſtellungen fällt hier die Nacktheit der Welt auf, und die irdenen Gefäße, Schalen und Kannen tragen deutlicher als alle Gegenſtände Zeichen der Schönheit über denen der Zweckmäßigkeit. Etwas iſt dieſen Früchten eigen wie Blumen die Zeitlichkeit: ſie ſind rein. Man ahnt oder fühlt die Durchſichtigkeit ihres Fleiſches. Man ſpürt hellſpritzenden Saft, der hier auf weißen Laken ruht, oder von faltigen Linnen wie auf Händen, die nicht beſchmutzen, dargeboten wird. Dieſe Eigenwilligkeit iſt weder Zufall noch Bedingung entſprungen, iſt Wille vielmehr und Bedürfnis. Was an Unmöglichkeit reicht, nicht Dingen neue Namen und Farben zu geben, ſondern Wandlung ihres Weſens zu geſtalten, neuen, den eigenen, Lebensodem ihnen einzuhauchen, Urgeſchichte machend, kann hier als Abſicht erkannt, als kosmiſche Ungeheuerlichkeit verkannt, und als nur von ſeiner Perſon zu verantwortende Schaffensluſt, die keine Pflicht iſt, benannt werden.

Dieſer Zug fremden, das heißt: perſönlichen Lebens geht durch alle Bilder Uphoffs. Am ſtärkſten und reinſten ausgeprägt in ſeinen bibliſchen Themata. Eine Miſſion ſoll erfüllt werden. Bilder ſind Glaubensbekenntniſſe zu Berufung, Predigt und Gottesdienſt. Das große Abendmahl von 1916. An dieſem Bilde eine Auseinanderſetzung.



Carl Emil Uphoff. Blumentiſch. 1909.

Man ziehe eine Parallele: Uphoff — Paula Moderſohn.

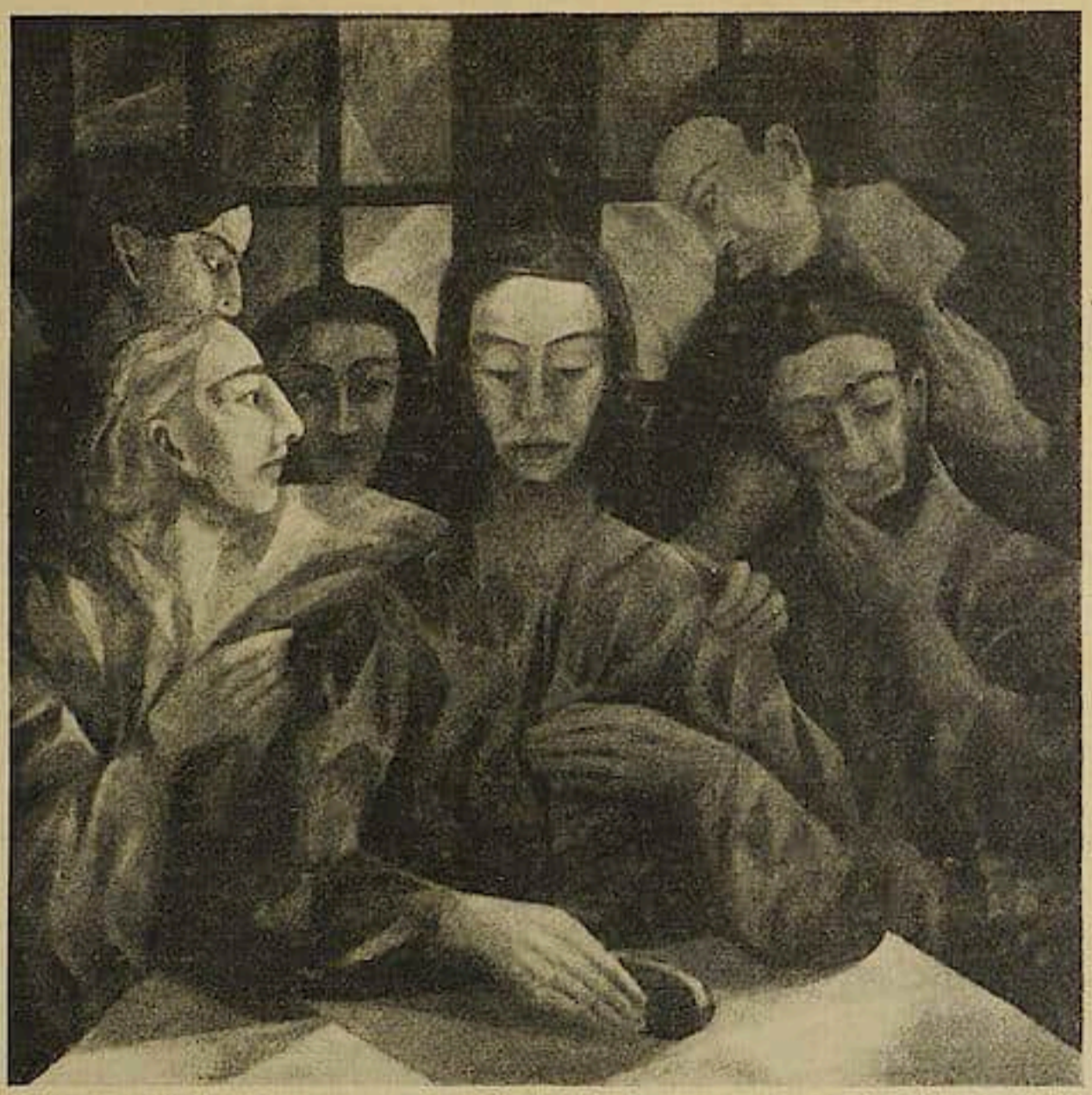
Größte Gegenſätzlichkeit, aber innigſte Gemeinſamkeit auf verſchiedenen Wegen. Zwiſchen äſthetiſch und unäſthetiſch eine Linie, auf der beide wandeln. Paula Moderſohn hängt von dort ihre Gewichte auf die Erde, auf den Leib. Uphoff ſtreut ſie aus in den Himmel, in die Seele.

Ihre Menſchen haben zu wenig Geiſt, ſeine zu wenig Erde, um noch ſchön zu ſein.

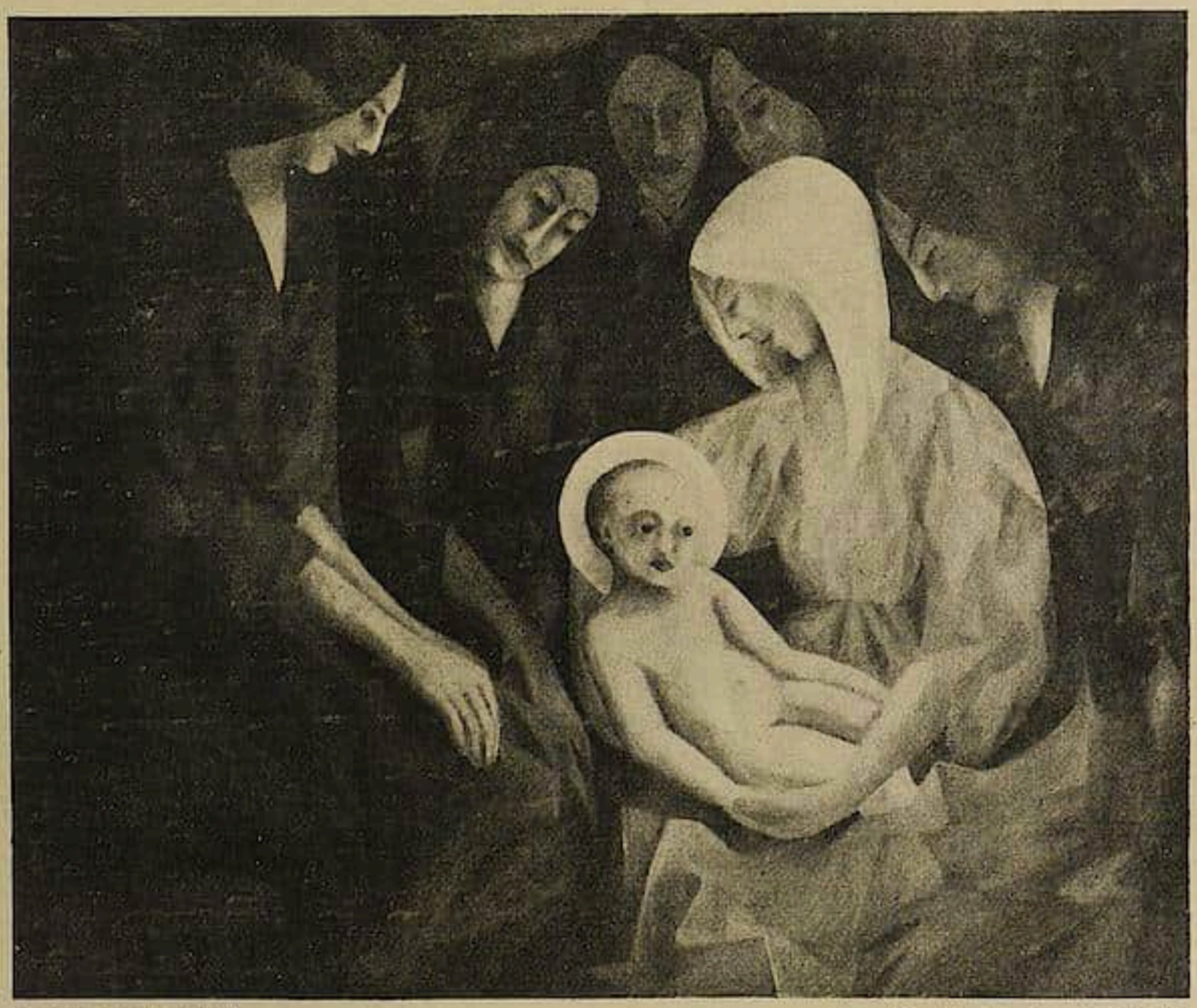
Sie war Frau, eingrabend ſich in das Verhängnis des Lebens, er Mann, hinauswuchernd aus Lebensheiterkeit.

Sie war erfüllt von der Ungeſtalt der Welt, dem Wirrwarr geſtalteter Nähe, er ſteht leer vor Tempeln der Bäume und Menſchen, wenn er malen will, Ferne gibt ihm Linien ein, die das Auge wieder umrändert mit quälenden Konturen, weil es in ſich nichts findet, was mitgehen will.

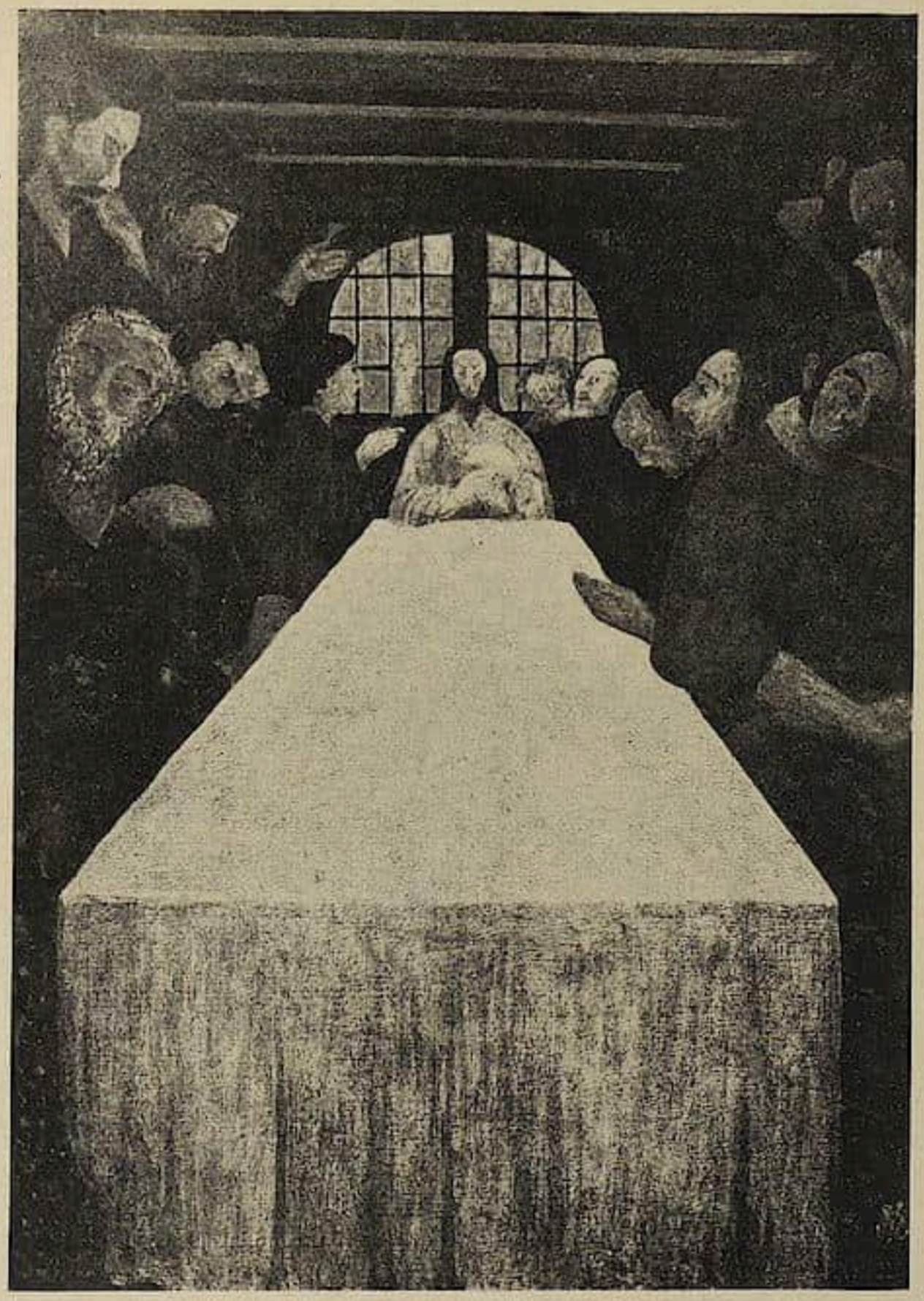
An Paradieſen leben die Menſchen vorbei.



Carl Emil Uphoff. Abendmahl. 1918.



Carl Emil Uphoff. Mutterschaft. 1914 18.



Carl Emil Uphoff. Abendmahl. 1916.

Bei Paula Modersohn im Mangel der Schwungkraft von Geist, Herz und höheren Sinnen, bei Uphoff in Not verzerrter Glieder und Gesichter.

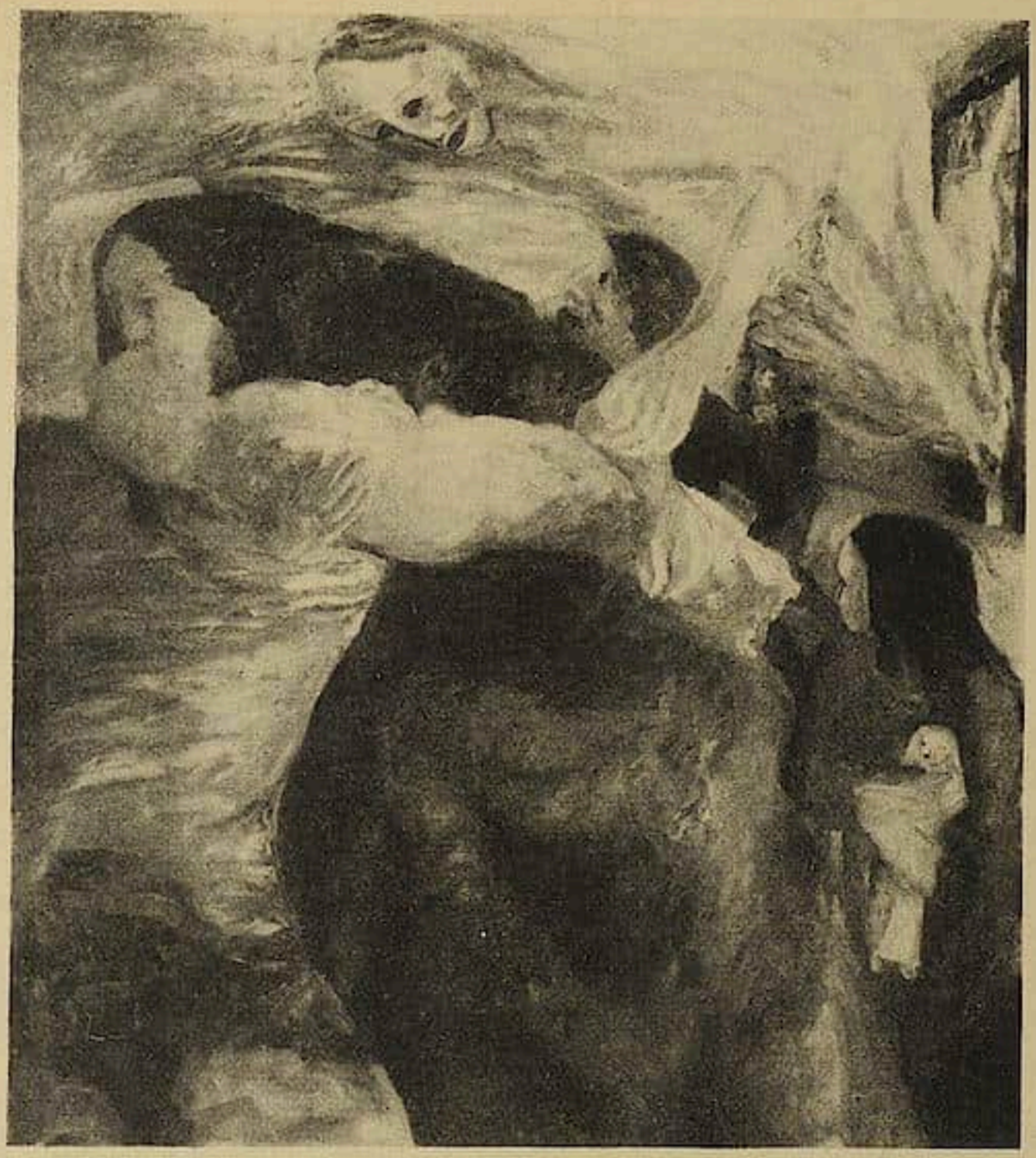
Ihre Körper leben mit den Wurzeln der Pflanzen und im Schweiß erhitzter Strohlager dumpfer Erdhöhlen,

und seine Seelen haben den Äther durchstreift wie Kain und Satan in Byronschen Versen, aber die Sterne und das Meer und die singende Erde mit Wohnungen, Lichtern und dem ewig gärenden Dunst, aus dem Menschen leben, haben sie schon abgestreift, bevor ihnen neue, reinere Form geschenkt wurde. Sie tragen Erinnerung mit sich, die körperverwirrend ist, und Sehnsucht, die immer entstellt . . . Sie sind keine Menschen mehr in der verwegenen Bedeutung von Leben im Leben. Sie werden Gleichnisse zwischen Fluch und Frömmigkeit, Gebärde und entzaubertem Willen, sie holen nicht

Carl Emil Uphoff. Kreuzigung. 1914/16.

Sterne vom Himmel und nicht Erze aus Erde, ſie wachſen nicht mit Bäumen und Früchten und tauchen nicht in die Fluten des Meeres, um da zu ſein, um wirklich zu ſein, lebendig, vielfältig, zerriſſen, eindeutig oder harmoniſch. Es iſt auch kein Schickſal über, zwiſchen oder unter ihnen, ſie werden nicht „von Klippe zu Klippe“ geworfen, und ſie ſtemmen ſich auch nicht gegen reißende Ströme, Adler können ihnen nicht die Herzen zerfleiſchen, und käme Gott mit Feuer, ihre Bruſt zu entzünden, ſie verſtünden ihn nicht.

Vom Untergange der Welt pulſiert in ihren unſichtbaren Adern ein Tropfen, aber er iſt nicht heiß genug, ihre erkalteten Geſichter zu erwärmen, das Rot ihrer Lippen iſt Reflexion, ihre Augen ſind ſtarr geworden, Lache fremd, und ſie weinten nie. Dem Willen ſind ſie dahingegeben, der auf Trümmern und Schutthaufen zarte Blumen ausſät.



Carl Emil Uphoff. Flucht (Krieg). 1917.

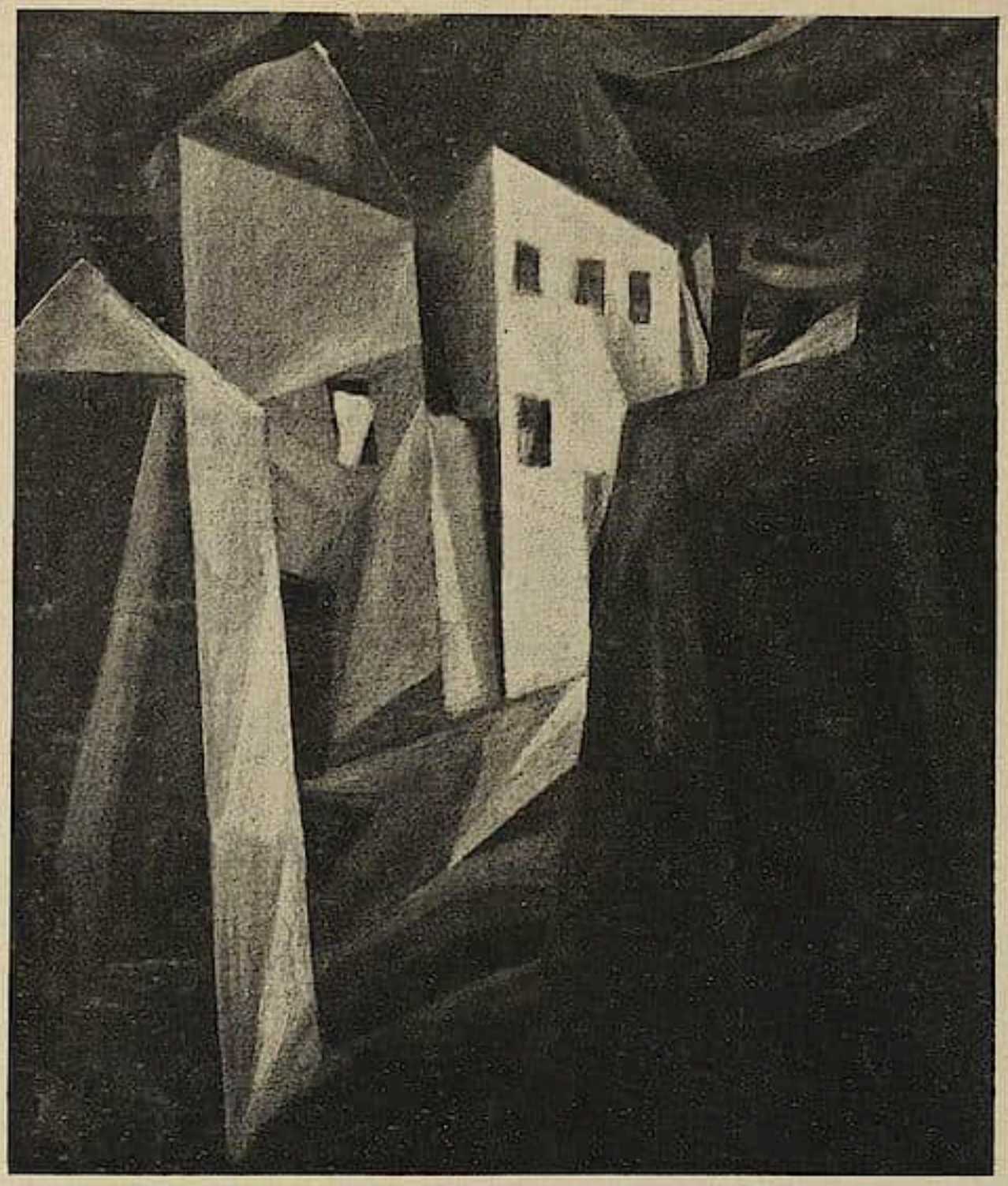
Und ſo ſoll auch Gott wirken in der Geſtalt tiefſten Erlebens, aber Erde und Waſſer vergaß er zu trennen, und ſeine Lichter an der Feſte des Himmels beſcheinen die Welt nicht mehr. Sein Sohn wird zu früh auf die Welt geſandt. Darum können die Weſen hierunten ihn nicht erlöſen. Zwar häufen ſie ſich um ihn, angezogen von ſeiner Frühbotſchaft, die Frohbotſchaft ſein ſollte, und ſie umſitzen, umſtehen und umdrängen ihn, und er bricht Brot, aber Herzen nicht. Er iſt ein Narr, ſein eigener Narr, vernarrt in ſein Geſchick, niemals heiter zu ſein, ſtändig paſtoral, verzehrend ſich in unverſtandener Glut, bald, recht bald gen Himmel zu fahren, wo Engel ſind ohne Geſchlechtlichkeit.

Und doch ſchlummert, in die Ferne gerückt, aus dieſem Flachboden einer ſilbergrau-rötlich, an Kanten zerfließenden Leinendecke die tragiſche Geſtalt des Menſchen auf, der kein Menſch iſt, Uphoffs wahrer, einziger Menſch und Mann, mit der ſtillen Geſte einer müden, zerprüften Frau und der Herbheit unerfüllbarer Männerwünſche, eine Gottesgeſtalt, eine ſchemenhafte Linie, hineingebogen in die Unendlichkeit irdiſchen Lebens, Menſchenantlitz und Lippen verwirrend, ob im Stummſein oder in händeerhobener Geſprächigkeit, wie zu Wuſt und Irrſinn, zu Fratzen und Dämmerung Raum und Geſtalten abhellend. Da fließt die Farbe Braun wie Orakelſpruch abgekehrten Sich-erlebens über die Wand des Leinens, und am Rahmen bricht ſich erſt die Kraft

Carl Emil Uphoff. Sturmangriff. 1917.

der Ungeduld, im nächſten Bild noch mehr Er, Ich zu werden und zu ſein und bisher verhaltener, gebändigter Energie, Tatkraft und Schaffensluſt das Maß der Dinge zu leihen, das mit den Tagen kommt, um die Lebensjahre zu fügen.

An dieſer Einſicht angelangt, erſcheint, von ihm ſelber immer betont, Forderung auf Verſtändnis durch Überblick ganzer Entwicklung wie ganzen Bildniſſes. Eigenwille, davon jedes Bild Zeugnis ablegt. Von tiefen Farben ſeines Geſichtes, kaum durchflutet vom eigenen Licht, ungekonnt, darum, vielleicht, auch noch ungewollt, geht Entwicklung über Jahre geiſtiger, ſeeliſcher, körperlicher, materieller Kämpfe den Weg zum Ausgangspunkte zurück. Knapp und eng iſt die Reihe der Motive, und flüchtig geſehen, drängt Armut den Reichtum (zähe Leidenſchaftlichkeit im Ringkampf und Wettſtreit um jeden Preis, jede neue Nuance auf der Skala der Farben und dem vibrierenden Kreis der Linie) fort. Und man ſage ruhig: er malt immer wieder ſein Geſicht, oder ſich ſelbſt, ſein Begehr, Chriſtus oder die Frau, die das Knäblein gebar. Sei es ein Tanz, Spaziergang, Bauernfrühſtück, Himmelfahrt, Krieg, Roſen, Architekturen. Abſeits von allem was iſt, darüber oder darunter, aber nicht daneben ſetzt er das Leben.



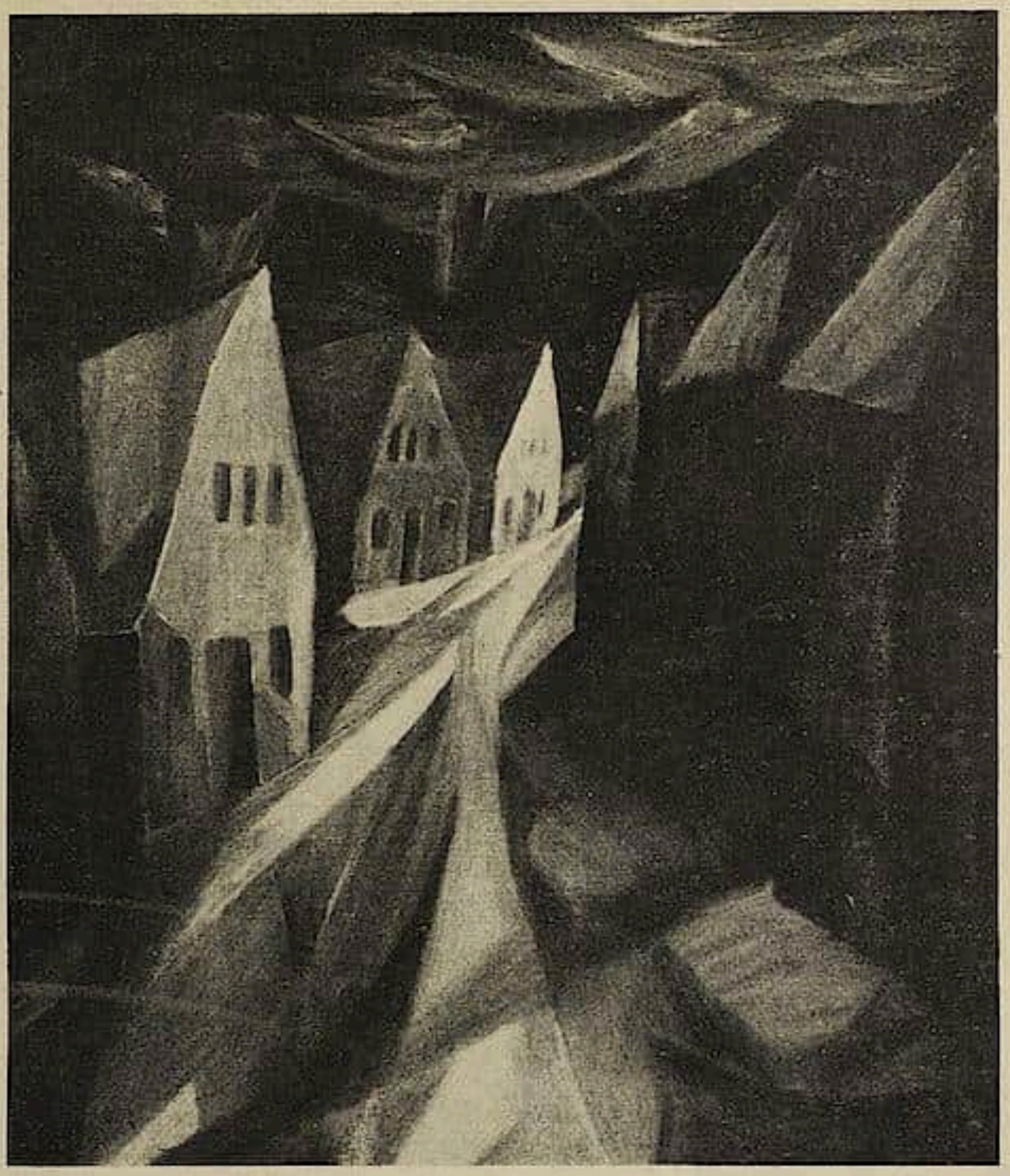
Carl Emil Uphoff. Architektonische Landschaft. 1918.

Durch zehn Jahre der Entwicklung, von denen die hier wiedergegebenen Bilder fast wahllos aus Fülle herausgerissene Zeugen sind, gehen Linien, die aufgegriffen und verstanden werden wollen, um gerecht in Bejahung und Verneinung einer bisher selten und vereinzelt anerkannten Kunstschöpfung sein zu können.

Im obigen sei eine dieser Linien aufgedeckt. Sie ist nicht zu Ende geführt, zugestrebtes Ziel ist noch nicht erreicht, aber sie zieht eine Kurve, die verheißungsvoll den Stadien sich nähert, in denen Wollen und Können gleichen Schrittes miteinander der Vollendung zustreben.

Die Ereignisse jüngst vergangener Jahre, Kriegsende, Revolution, der im Keim wieder erstickte Welt-Menschenbrand, haben keine Lücke, wohl aber eine Pause in das rastlose Schaffen Uphoffs gebracht. Aus wiederaufgenommener Arbeit geht altes Wollen gereinigter hervor. Herber, präziser, eindeutiger, darum vielgestalteter, wird Linie und Kontur. Farben erleben Blüte und Ernte von Tiefe und Höhe, sind nicht trunken zerflattert, verwischt nicht mehr, haben, von Schlacken gereinigt, ihr Licht und Dunkel empfangen aus bestimmter, beabsichtigter und bewußter Sendung.

Biographische Notizen seien hinzugefügt: Carl Emil Uphoff wurde geboren in Witten



Carl Emil Uphoff. Architektonische Landschaft. 1918.

(Westfalen) 1885. Aus bewegter Kindheit und werdendem Lebensgang, künstlerischem Traumdasein gleich, straffte sich 1905 in Hagen künstlerischer Wille. Arbeiten entstanden, entstehen, gingen und gehen unter in rasendem Werden. 1907 zeitigen Kämpfe nach außen und innen große Krisis. Da wurden aufmerksam auf den von aller Welt Abgeschiedenen Christian Rohlfs und Carl Ernst Osthaus. Letzterer überträgt ihm Hilfsarbeiten im Folkwang-Museum. Hier erst sieht Uphoff zum erstenmal moderne Kunst, Kunst überhaupt. Gesicht gewordenes Erlebnis schnellt Können vorwärts, Pfeil vom überspannten Bogen.

1908 erste Ausstellungen in Hagen, Barmen, Elberfeld. „Neben Rohlfs, dem Eigenbrödler, Uphoff, der Farbenwüstling," sagt Kritik.

1909 Aufenthalt in Paris und Holland. Findet im überfüllten Schulatelier von Matisse vor zerlebten Modellen keine Förderung. Durchstreift allein Paris, Museen, das Land an der Seine, arbeitend bis zum Zusammenbruch. Nach Erholung in Holland, immer mehr arbeitend, Rückkehr nach Hagen. Osthaus, unbefriedigt, läßt ihn fallen. Auf eigene Faust macht Uphoff Ausstellung, verkauft, verschleudert, verschenkt Früchte seiner Reise und leidet Not wie zuvor.

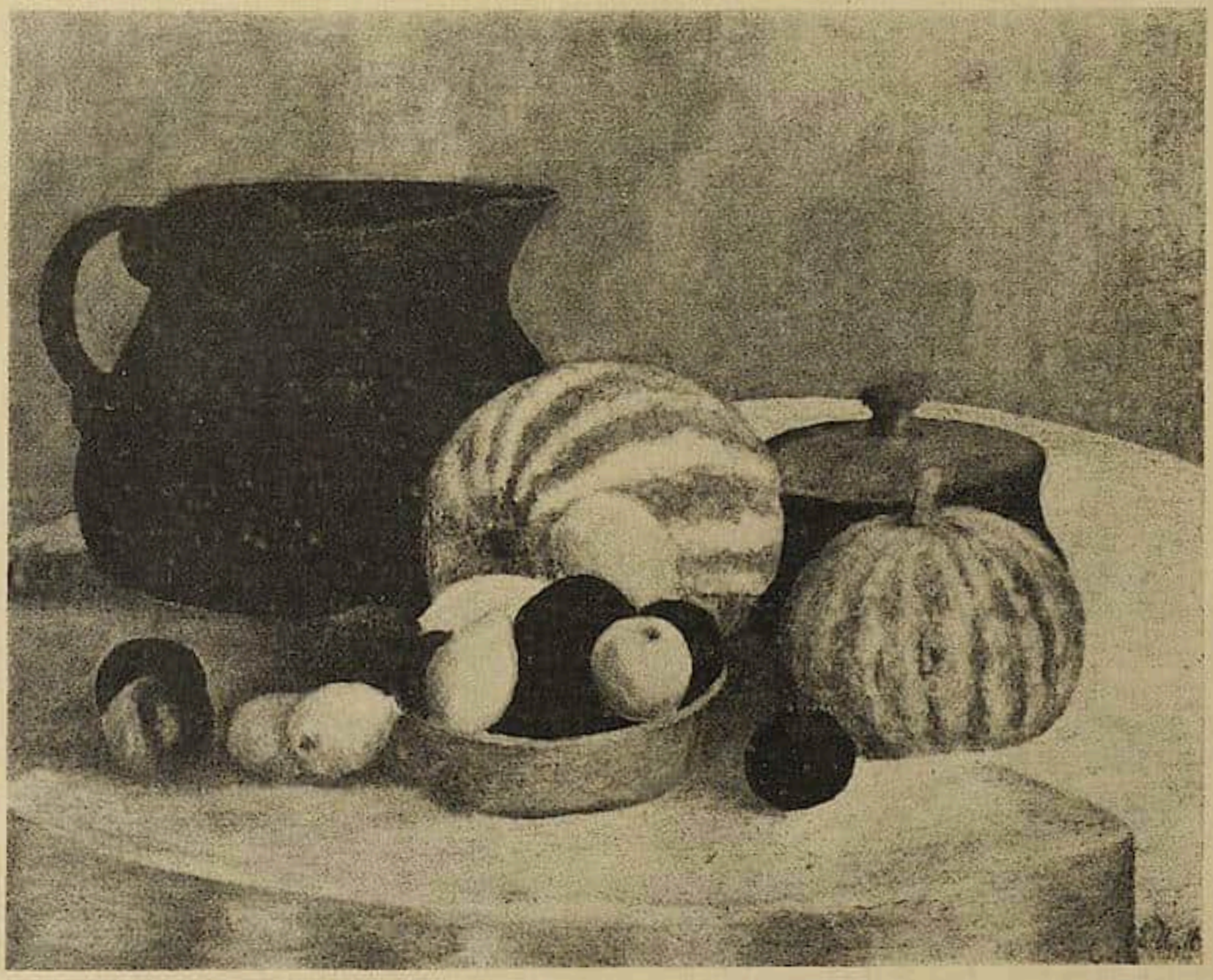
1910 Aufführung ſeines erſten dramatiſchen Werkes. Auseinanderſetzung mit Umwelt und Ich wurde Theaterſkandal, wurde Boykott des bis dahin gönneriſch geſtimmten Publikums.

Ermattet von jahrelangen Kämpfen, verſchlägt Geſchick ihn 1911 nach Worpswede. Hier findet er Stille zu ruhiger Entfaltung, unterbrochen von Reiſen nach Paris.

1913 Verheiratung, gleichbedeutend mit Abſchluß erſter und Beginn zweiter Werdeperiode.

Von 1913 bis 1919 Entfaltung als Maler, Graphiker, Bildhauer, Dichter und Schriftſteller bei ſelten unterbrochenem Aufenthalt in Worpswede. Früchte des Schaffens türmen ſich. Entwicklungsſtrom läßt manches Geröll am Ufer zurück. Intenſität des Lebens und Schaffens ſteigert ſich, trotz Krieg und Krankheit, Jahr um Jahr.

Frühjahr 1920 erſchüttert Tod der Gefährtin ſeines Wollens und Wirkens Lebensbauwerk in ſeinen Grundfeſten. Neu entbrennende Kämpfe um äußere und innere Exiſtenz ſtehen am Anfang der nun beginnenden neuen Schaffensperiode.



Carl Emil Uphoff. Stilleben. 1916.

Barocke deutſche Elfenbeine

Von OTTO PELKA
Mit 8 Abbildungen

Im Zeitalter des Barocks erlebte bekanntlich die Elfenbeinſchnitzerei ihre zweite große Blüte. Vorbereitet durch die Renaiſſance, die im Kern ihres Weſens eine Apotheoſe des Individualismus darſtellt, und dadurch in den denkbar ſchärfſten Gegenſatz zum Mittelalter trat, gab dem 17. Jahrhundert auch das kunſtgewerbliche Gebiet durch die Entfaltung repräſentativen Prunkes ein Mittel zur geſteigerten Betonung des Perſönlichkeitsgedankens.

In der deutſchen und niederländiſchen Elfenbeinkunſt hat dieſe Zeitſtrömung, entſprechend der beſonderen geiſtigen Veranlagung dieſer beiden Völker, einen ganz beſonders ſichtbaren Niederſchlag gefunden. Das Einſetzen der Gegenreformation hatte zwar auch hier ein Entgegenkommen von ſeiten dieſer Kunſt im Gefolge, allein die faſt endloſe Zahl der Kruzifixe und ſonſtigen Andachtsbilder, deren Entſtehung durch dieſe kirchlich-religiöſen Zeitſtrömungen veranlaßt wurde, war doch nur ſozuſagen eine Abſchlagsleiſtung an die Kirche, die man nicht überſehen konnte und wobei die Künſtler außerdem Gelegenheit fanden in der Darſtellung des Leidens die Großartigkeit der Gebärde zu formen.

Allein was das 17. Jahrhundert in den nichtromaniſchen Ländern überwiegend an Elfenbeinwaren geſchaffen und hinterlaſſen hat, diente vorzugsweiſe weltlichen Anſprüchen. Mit der Eröffnung der Handelsverbindungen nach Oſtindien war auch die Einfuhr des Rohſtoffes von neuem geſichert und ſo konnte man auch von neuem wieder ſeine Bearbeitung aufnehmen.

Es entſtanden jene großen Prachtſchüſſeln, Pokale und Humpen, die die Kredenzen ſchmückten, oder man belegte die Wände von Truhen und Kaſſetten mit Reliefplatten, ſelbſt ganze Möbel überzog man mit ornamentalen und figürlichen Schnitzereien. Dazu kamen die Gegenſtände, die man für den täglichen Gebrauch benötigte: Doſen, Stockgriffe, Tabaksreiben, Hefte für Eßbeſtecke wurden ganz aus Elfenbein hergeſtellt; Armbrüſte, Büchſenſchäfte, Pulverflaſchen belegte man mit gravierten oder geſchnittenen Einlagen. Als Schmuckſtücke um ihrer ſelbſt willen ſchuf man rundplaſtiſche Einzelfiguren oder Gruppen nach hauptſächlich mythologiſchen, aber auch nach allegoriſchen und religiöſen Vorwürfen.

Bei allen dieſen Arbeiten, und das iſt bezeichnend, tritt das rein Ornamentale völlig in den Hintergrund. Die Haupterrungenſchaft der Renaiſſance in der Plaſtik, die Wiederentdeckung der Schönheit des menſchlichen Körpers wird von den Barockkünſtlern mit leidenſchaftlicher Hingabe aufgenommen und zu reicher Entfaltung gebracht.

Dieſem Geſchmack der Zeit und ihrer Freude an unverhüllter Sinnlichkeit kam mehr noch als Marmor und Alabaſter das Elfenbein entgegen; denn kein anderes Material iſt imſtande die weichen, ſchwellenden Formen eines weiblichen Körpers und die ſtraffe Muskulatur eines männlichen ſo eindrucksſam auch im kleinen Maßſtabe wiederzugeben wie das Elfenbein, deſſen Struktur der Wärme und Weichheit des lebendigen Körpers ſo nahe kommt. Und damit hängt des weiteren zuſammen, daß der Elfenbeinſchnitzer des 17. Jahrhunderts in einer Art unbewußter Äſthetik bei ſeiner Arbeit ſich unbeirrbar allein von den Qualitätsreizen ſeines Werkſtoffes leiten läßt.

In techniſcher Hinſicht geht die Elfenbeinkunſt der Barockzeit bei der Großplaſtik in die Schule. Seit dem beginnenden Mittelalter, d. h. ſchon ſeit altchriſtlicher Zeit kann man beobachten, daß der Elfenbeinkünſtler genau wie der Holzbildhauer ſich einer ausgeſprochenen Schnitztechnik befleißigt oder aber auch, wenn ſeine Meſſerführung zeitweiſe durch

Abb. 1. Chriſtoph Angermair. Verſuchung Chriſti. Um 1615.
London, Britiſches Muſeum.

eine beſonders geartete, mit zeichneriſchen Mitteln hergeſtellte Vorlage bedingt iſt, er nicht nur in Höhe und Tiefe des Reliefs ſich der Ausdrucksweiſe dieſer Flächenkunſt unterordnet, ſondern oft auch noch die Füllung des Grundes mit Schraffierungen von ihr ohne Bedenken übernimmt, teilweiſe ſogar das Relief à jour ſchneidet, um durch Unterlegen mit farbigem Pergament oder Stoff eine miniaturenähnliche Wirkung zu erzielen.

Ganz anders verfährt der Barockkünſtler im Relief und in der Freiplaſtik. Sein Vorbild iſt, ſelbſt wenn ihm graphiſche Vorlagen dem Motiv nach als Quelle dienen, die Marmorſkulptur ſeiner Zeit, die ihrerſeits wieder im Relief von maleriſchen Kompoſitionsgrundſätzen beeinflußt wird. Daher verſchmäht er zunächſt einmal in engſter Anlehnung an die antike Plaſtik, wie ſie nach der Auffaſſung ſeiner Zeit behandelt worden war, die farbige Bemalung und die Vergoldung, ohne die ein gotiſches Bildwerk ſchlechterdings nicht zu denken iſt. Wie des weiteren für den Marmorbildhauer die Geſetze des ſtrengen Reliefſtils ihre Geltung verlieren und er ſeine Kompoſitionen nach maleriſchen Grundſätzen aufbaut, ſo verfährt in gleicher Weiſe die Elfenbeinplaſtik, indem ſie, um dieſelben Tiefenwirkungen wie die Malerei zu erreichen, ihre Reliefs nach Vorder-, Mittel- und Hintergrund ſtaffelt und für dieſen Zweck mit verſchiedenen Reliefhöhen arbeitet, angefangen vom zum Teil faſt völlig vom Grunde gelöſten Hochrelief bis zum niedrigſten beinahe ſchon der Gravierung gleichkommenden Flachrelief. In der figürlichen Freiplaſtik läßt ſich fernerhin ein Vorgang beobachten, der ſich ähnlich dann in der Porzellanbildnerei des 18. Jahrhunderts wiederholt: da das Material der Formbildung ungleich weniger Schwierigkeiten entgegenbringt als die Bronze oder der Marmor, ſo konnte der Künſtler ſeinen bildneriſchen Formabſichten unbehindert freien Lauf laſſen und brauchte ſelbſt vor den kühnſten und gewagteſten Körperſtellungen nicht zurückzuſchrecken. Einer Beſchränkung unterwarfen ihn nur die räumlichen Grenzen ſeines Arbeitsſtoffes.

Und noch ein letztes ſcheidet die Elfenbeinkunſt der neueren Zeit vom Mittelalter. Bis in das 13. Jahrhundert waren die Elfenbeinſchnitzer ausſchließlich im Dienſte der Kirche tätig und rekrutierten ſich, abgeſehen von den etwas veränderten Verhältniſſen in der gotiſchen Periode, faſt ausſchließlich aus den kunſtbegabten Inſaſſen der Klöſter, die unter der Aufſicht ihrer Oberen einzig und allein nur nach den Vorſchriften der

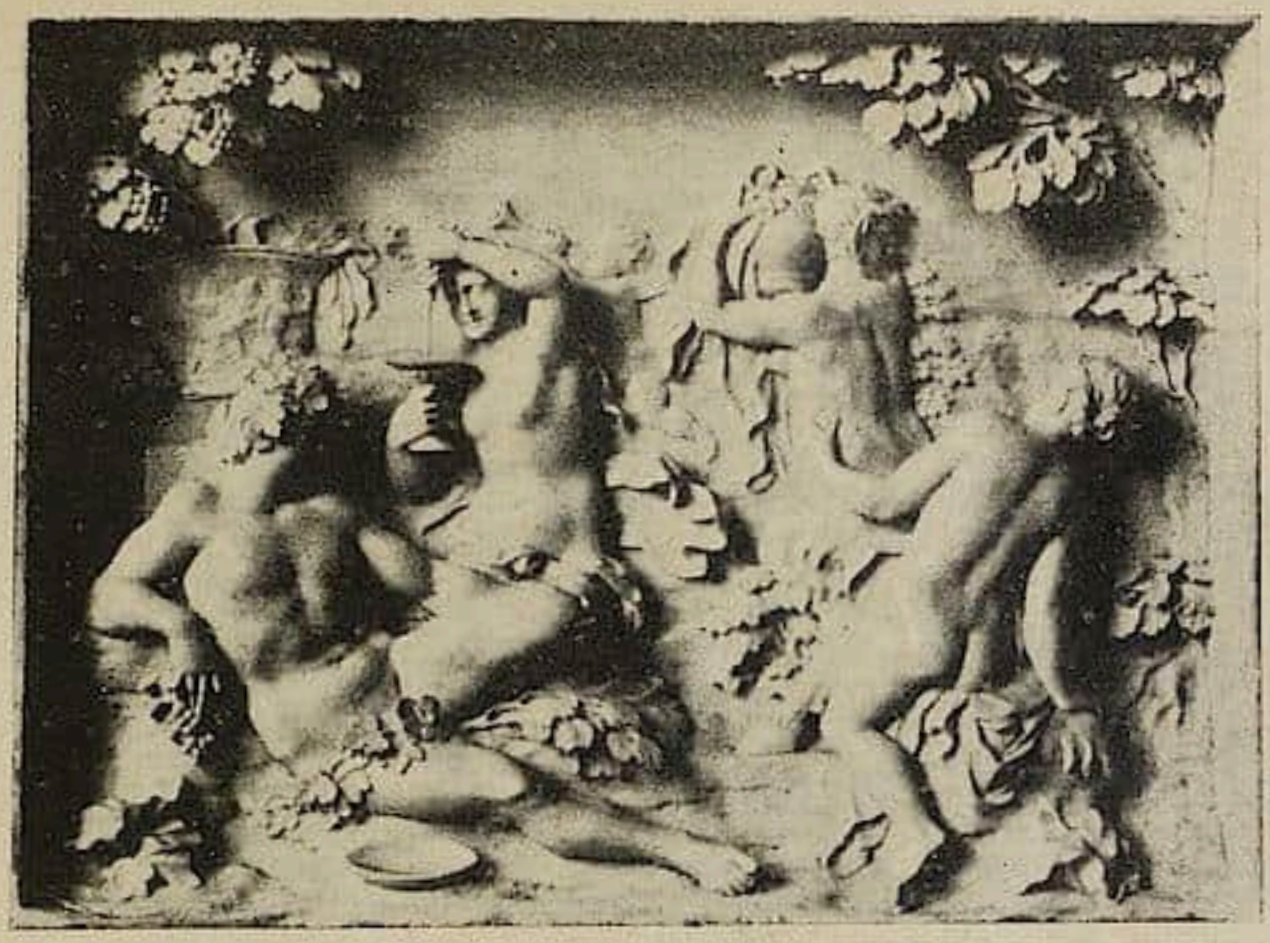


Abb. 2. Ignaz Elhafen. Bacchanal. Braunſchweig, Muſeum.

Kirche — in Byzanz noch mehr als im Abendlande — ſchaffen durften. Bei einer ſolchen Beſchränkung des Tätigkeitsbereichs mußte notwendigerweiſe die Perſönlichkeit ſtark hinter der Sache zurücktreten. In der Gotik war dann die Elfenbeinkunſt in die Hände von Laien übergegangen und weltliche Bedürfniſſe hatten ſich lebhaft zu regen begonnen. Aber auch jetzt noch war der ſchaffende Künſtler nicht frei. Die Zünfte übten einen hohen Druck aus, und wer ſich wirtſchaftlich über Waſſer halten wollte, mußte ſich notgedrungen dem in ihnen herrſchenden Geiſte und damit dem Geſchmack der Werkſtättenbeſitzer unterordnen. Dieſe engen Verhältniſſe weiteten ſich erſt ſeit der Renaiſſance, die die Perſönlichkeit in ihre Rechte wieder eingeſetzt hatte. Der Künſtler war frei geworden und ſeine Schaffensfreudigkeit nicht mehr gebunden oder gehemmt. Und die Folgezeit ging auf dem einmal beſchrittenen Wege zur Unabhängigkeit weiter. Die Elfenbeinkunſt wurde eine durchaus freie Kunſt. Künſtler aller Art beſchäftigten ſich gewiſſermaßen zur Erholung von ihrem Hauptberuf und in arbeitſamen Mußeſtunden mit dieſem Material. Und daher kommt es auch, daß dieſen aus beſonderer Neigung entſtandenen Arbeiten in ihrer Mehrzahl auch ein beſonderer künſtleriſcher Wert beikommt.

In bezug auf den Umfang marſchiert im 17. Jahrhundert Deutſchland an der Spitze der Elfenbeinplaſtik. Kein andres Land erreicht Zahl und Bedeutung ſeiner Künſtler und ihrer Werke; nur die Niederlande ſtehen in einem entſprechenden Verhältnis. Fragt man ſich nach dem Grunde dieſer Erſcheinung, ſo findet man ihn zweifellos in den Verhältniſſen, die ganz allgemein in Deutſchland während dieſer Zeit für die Entwicklung ſeiner reichen Kunſttätigkeit bezeichnend ſind, in der Kleinſtaaterei.

Die vielen deutſchen Fürſten, von denen jeder beſtrebt war, ſeiner Kunſtkammer das wertvollſte zeitgenöſſiſche Kunſtgut einzuverleiben, waren die eifrigſten Förderer eines Kunſtzweiges, in dem ſie ſich auch perſönlich betätigten, wenn ſie ſelbſt das Schnitzmeſſer in die Hand nahmen oder ſich an die Drehbank ſtellten und ſo Gelegenheit fanden, ſich mit dem Material eng zu befreunden.

Wenn nun auch aus dem angedeuteten Grunde die Elfenbeinkunſt in der Hauptſache an gewiſſe Produktionszentren gebunden war, ſo kann man doch von einem ſchulmäßigen Zuſammenhange aus den früher erwähnten Gründen nicht gut reden. Die Künſtler waren, da ſie, abgeſehen von den Kunſtdrechſlern, nicht einſeitige Spezialiſten waren, durchaus ſelbſtändig nicht nur in der Ausübung ihrer Tätigkeit, ſondern auch in der Wahl ihres Aufenthaltsortes. Viele von ihnen wanderten dorthin, wo ihnen die

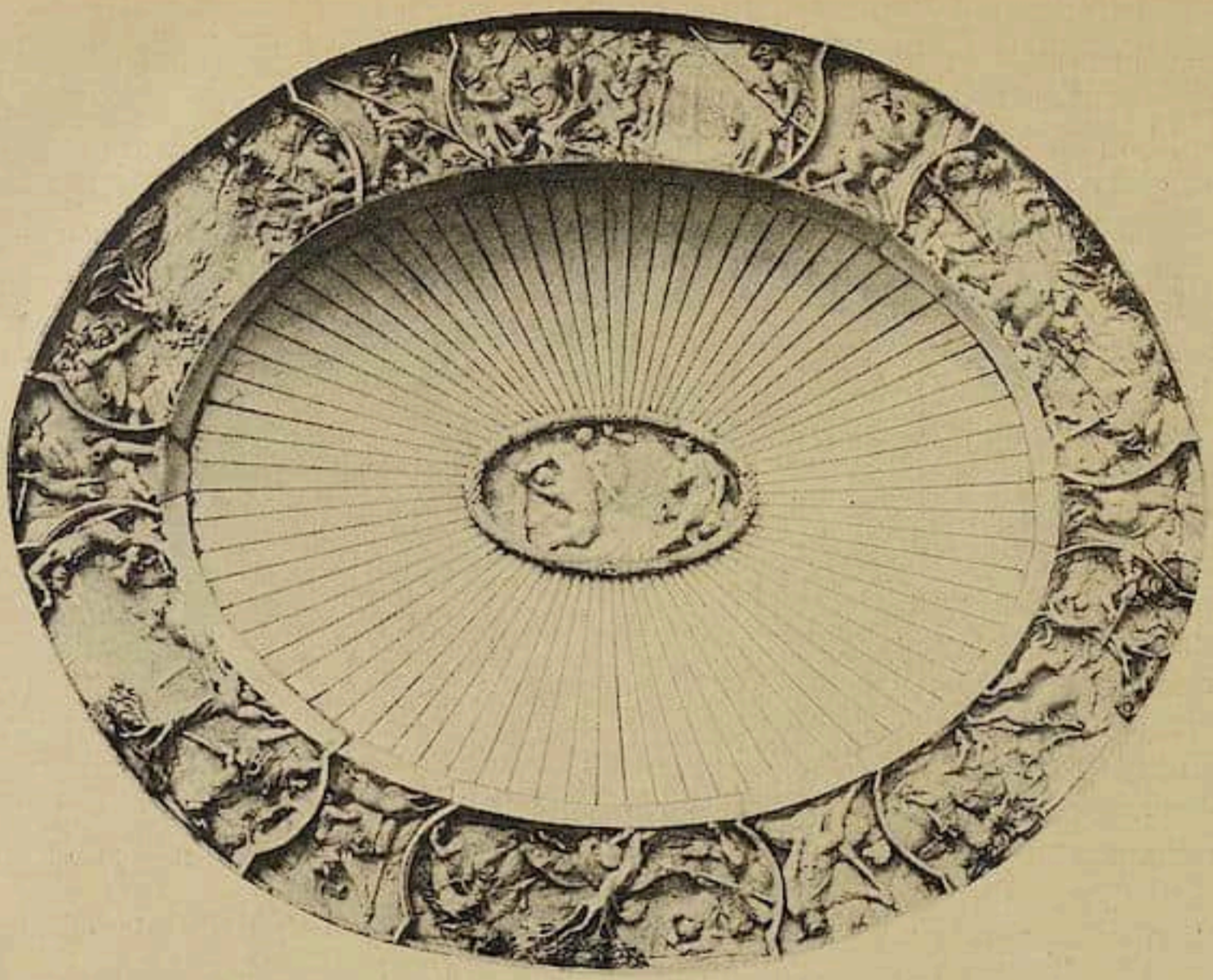


Abb. 3. Johann Michael Maucher. Jagdſchüſſel.
Berlin, Kunſtgewerbe-Muſeum.

lohnendſte Beſchäftigung in Ausſicht geſtellt war, und manche wanderten ihr ganzes Leben hindurch. Trotzdem hatte der Süden wie auch auf anderen kunſtgewerblichen Gebieten ein gewiſſes Übergewicht über Mitteldeutſchland und vor allem über den Norden.

Die abgebildeten Arbeiten ſollen, wenn auch nur in den allergröbſten Umriſſen, ein Bild von der Mannigfaltigkeit der Künſtlerperſönlichkeiten zu vermitteln verſuchen und die vorſtehenden allgemeinen Ausführungen erläutern.

Einen klaſſiſchen Beleg für das, was oben über den barocken Elfenbeinreliefſtil geſagt wurde, gibt eine bezeichnete Arbeit von Chriſtoph Angermair aus Weilheim (geſt. 1632), der zugleich der älteſte der hier vorgeführten Künſtler iſt (Abb. 1). Sie iſt kompoſitionell auch dadurch bemerkenswert, daß der Künſtler die Tiefenſtaffelung dazu benützt, um zeitlich getrennte Ereigniſſe gleichzeitig zu veranſchaulichen: Im Vordergrund der Beginn der Verſuchung Chriſti in der Wüſte, die aber hier zu einer paradieſiſchen Landſchaft umgeſtaltet iſt, im Hintergrunde die zweite Phaſe, die ſich auf der Zinne des Tempels abſpielt und im Mittelgrunde die Schlußſzene mit der Flucht des Böſen. Die Änderung der bibliſchen Reihenfolge erfolgte zweifellos aus künſtleriſchen Gründen, um mit der Wiedergabe des Stadtbildes einen Abſchluß für den Hintergrund zu haben.

Der bedeutendſte Süddeutſche nach Angermair iſt wohl ſicher Ignaz Elhafen (geſt. bald nach 1710), der, vielleicht aus Nürnberg gebürtig, nach einem Aufenthalt in Wien und Rom gegen den Anfang des 18. Jahrhunderts eine Berufung nach Düſſeldorf an den Hof des kunſtliebenden Kurfürſten Johann Wilhelm von der Pfalz erhielt. Mit beſonderer Vorliebe wandte er ſich, wie aus den etwa fünfzig noch erhaltenen Werken hervorgeht, der Wiedergabe bacchiſcher und mythologiſcher Szenen zu, die ihm Ge-

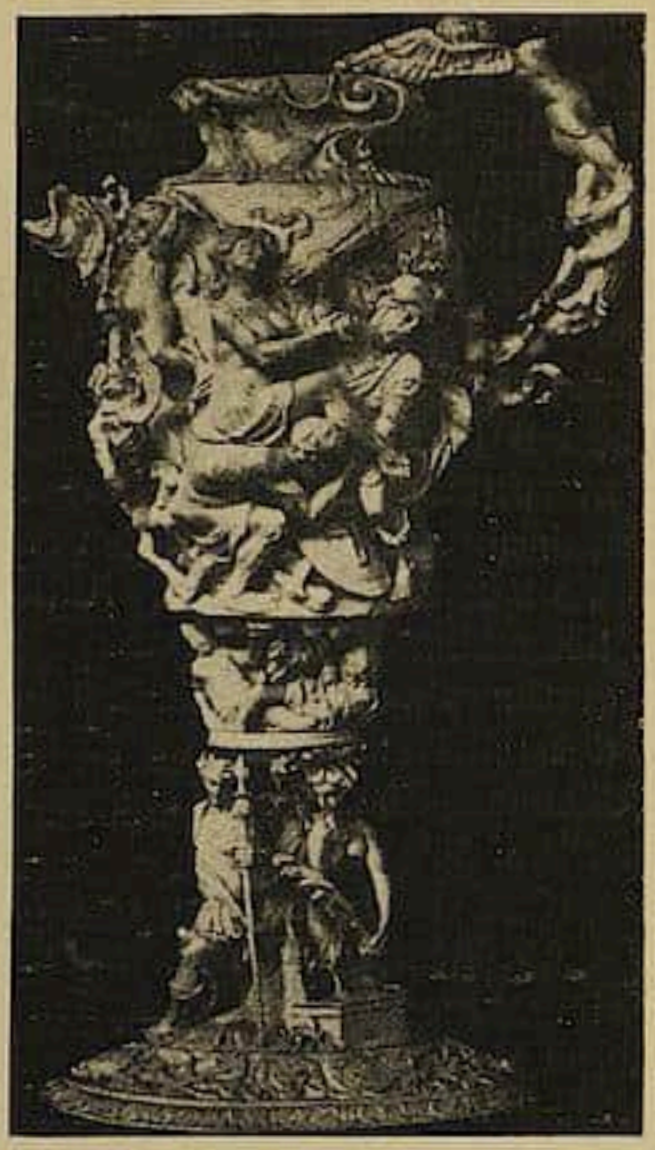


Abb. 4. Johann Michael Maucher. Jagdkanne.
Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

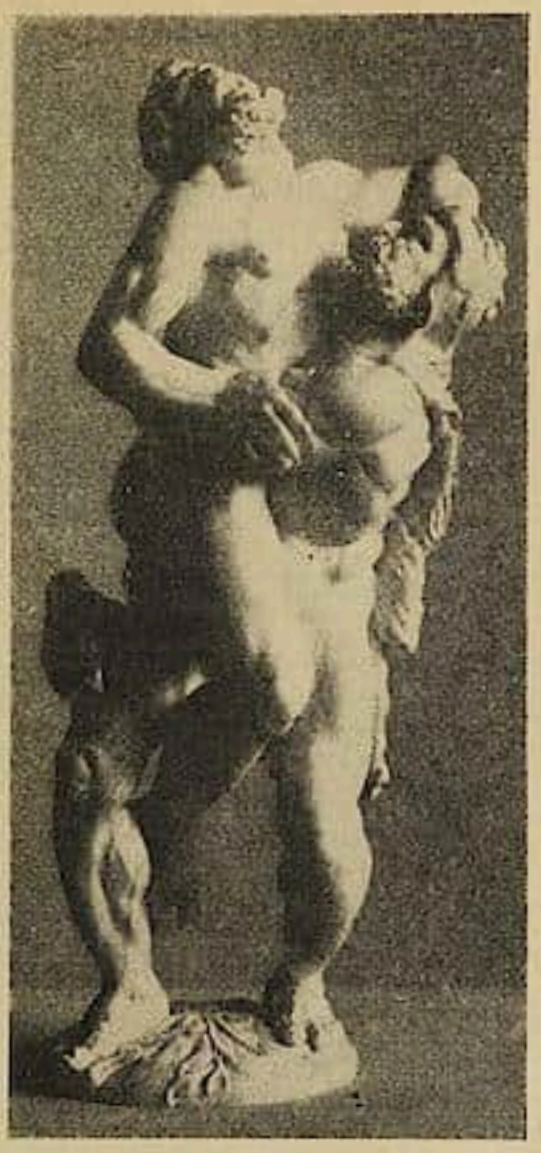


Abb. 5. David Heschler. Herkules im Kampfe mit Antaeus. 1635.
Kassel, Landesmuseum.

Abb. 6. Michael Daebeler (1635—1702). Stockgriff.
Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

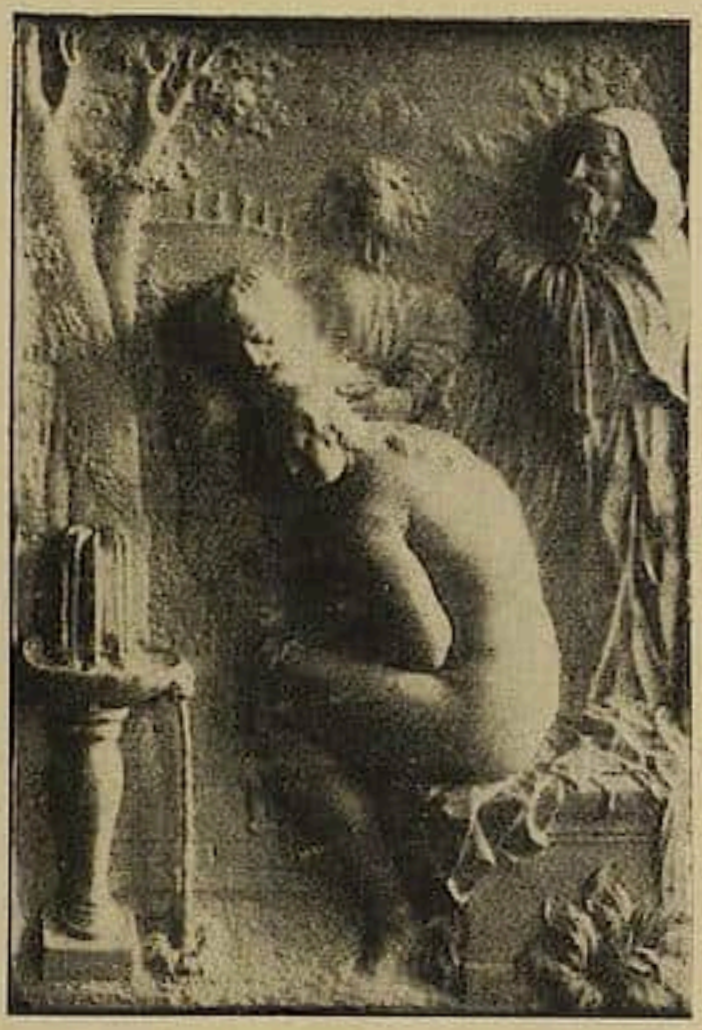


Abb. 7. Jakob Dobbermann. Susanna im Bade.
Kassel, Museum.

Abb. 8. Theophilus Wilhelm Freese. Hieronymus.
Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

legenheit gaben, ſein und ſeiner Zeit Lieblingsthema, den unbekleideten menſchlichen Körper in den abwechſlungsreichſten Bewegungen vorzuführen (Abb. 2).

Mit der Herſtellung einer beſonderen Art von Prunkgeräten hat ſich Johann Michael Maucher aus Schwäbiſch-Gmünd (geb. 1646) einen Namen gemacht. Urſprünglich in der Werkſtatt ſeines Vaters als Büchſenſchäfter tätig, beſchäftigte er ſich, vermutlich ſeit ſeiner 1693 nach Würzburg erfolgten Überſiedlung mit der Anfertigung von ſogenannten Jagdſchüſſeln und -kannen, von denen noch mehrere Paare und Einzelſtücke in Hohelloheſchem Beſitz in Neuenſtein, im Muſeum in Braunſchweig und im Berliner Kunſtgewerbemuſeum erhalten ſind. Die dort aufbewahrten ſtammen aus dem Schloſſe in Ansbach. Bezeichnend für dieſe Stücke iſt die abwechſlungsreiche Fülle der Motive, ihre lebendige Wiedergabe und die ſorgfältige Ausführung. Weniger an den Schüſſeln als an den Kannen machen ſich indes, bereits Vorboten des Rokoko, Auflöſungstendenzen der geſchloſſenen Gefäßform ſehr ſtark bemerkbar (Abb. 3, 4).

Disziplinierter in ihrer Kompoſition, wenngleich durchaus unter dem Einfluß barocker Anſchauungen, erſcheint eine freiplaſtiſche Gruppe des mit Antaeus ringenden Herkules, die 1635 entſtanden iſt und wohl auf David Heſchler aus Ulm, wenn anders die Bezeichnung D. H. B. richtig aufgelöſt iſt, zurückgeht (Abb. 5).

Der temperamentvollen Art ſüddeutſcher Künſtler ſtellen wir eine kleine Auswahl von Werken norddeutſcher Künſtler gegenüber, die die norddeutſche Korrektheit und jene gewiſſe Kühle und Nüchternheit, die freilich zum Teil auch mit dem beginnenden Durchbruch klaſſiziſtiſcher Kunſtformen zuſammenhängt, gut veranſchaulichen.

Am engſten verwandt mit der Art ſeiner ſüddeutſchen Kunſtgenoſſen erſcheint Michael Daebeler (1635—1702), der als Landbaumeiſter und Bildhauer am Hofe des Großen Kurfürſten und ſeines Nachfolgers wirkte. Von ihm ſind zwei Stockgriffe im Hohenzollern- und im Kunſtgewerbemuſeum in Berlin erhalten, von denen zwar nur der erſtere bezeichnet iſt, dem aber der zweite (Abb. 6) in Stil und Kompoſition ſo völlig ähnelt, daß man ihm auch dieſen unbedenklich zuſchreiben darf.

Eine gleiche Mittelſtellung zwiſchen Nord und Süd, die ſich aus ſeinem langen Aufenthalte in Kaſſel erklärt, nimmt Jakob Dobbermann (geſt. 1745) ein. Aller Wahrſcheinlichkeit nach in Danzig 1662 geboren, war er ſeit 1716 als Bernſtein- und Elfenbeinarbeiter am Hofe des Landgrafen Karl von Heſſen-Kaſſel angeſtellt. Man fühlt aus ſeinen Arbeiten heraus, wie er gern ſeiner angeborenen Nüchternheit Herr werden und eine verſtandesmäßige Gradlinigkeit einer phantaſievollen Auffaſſung opfern möchte; allein über eine gewiſſe hausbackene Sinnlichkeit und kleinſtädtiſche Erotik, die ſich doch wieder mit einer ſtark philiſterhaften Schamhaftigkeit verbindet, kommt er nicht hinaus (Abb. 7).

Eine beſondere Stellung innerhalb der norddeutſchen Gruppen nimmt der Bremer Bildhauer Theophilus Wilhelm Freeſe (geſt. 1763) als Elfenbeinkünſtler ein. Von ſeinen fünf Elfenbeinarbeiten, von denen wir Kenntnis haben, ſind noch zwei erhalten: die kleine Büſte eines ſchreienden Mannes und eine Statuette des hl. Hieronymus, beide aus dem Jahre 1726 (Abb. 8). Beide Werke laſſen ihn als rückſichtsloſen Naturaliſten erkennen, der abſichtlich in ſeinem Wirklichkeitseifer die Wiedergabe des Häßlichen im Naturbilde mit peinlicher Wahrheitsliebe zum Gegenſtand ſeiner Kunſt macht.

Nur ſchlaglichtartig konnte das Weſen der barocken Elfenbeinkunſt beleuchtet und einige markante Künſtlerperſönlichkeiten aus der reichen Fülle der Erſcheinungen hervorgehoben werden. Sie mögen genügen als konkrete Beiſpiele zu der eingangs verſuchten Charakteriſierung dieſes Zeitabſchnittes deutſcher Kunſtübung.[1]

[1] Die Abbildungen ſind nach den Vorlagen hergeſtellt, die für das im Verlage von Richard Carl Schmidt & Co., Berlin, erſchienene Handbuch der Elfenbeinkunſt des Verfaſſers benutzt wurden.

Die Zeit und der Markt

Kunſtpolitik

Beſteuerung des deutſchen Kunſtbeſitzes

Wie dem Schreiber dieſer Zeilen leider erſt jetzt bekannt wird, bereitet die Reichsregierung eine Geſetzesvorlage vor, welche die Beſteuerung des deutſchen Kunſtbeſitzes ausſpricht, ſowohl Regierung wie Reichsrat bereits paſſiert hat und gegenwärtig dem Reichstag zur Beratung vorliegt. Die Beſtimmung iſt enthalten in § 10 Nr. 7 des Vermögensſteuergeſetzes. Der Steuertarif, nach dem die Abgaben erhoben werden ſollen, verlangt bei größeren Vermögen, welche die Beſitzer von ſolchen Kunſtſammlungen durchweg haben dürften, eine jährliche Abgabe bis zu 1% des Wertes, wozu in den nächſten 15 Jahren als Erſatz für den nicht erhobenen Teil des Reichsnotopfers ein Zuſchlag kommt, der ſich nach den Vorſchlägen der Reichsregierung auf 300%, nach den Vorſchlägen des Reichsrates auf 200% beläuft. Danach wird alſo in den nächſten 15 Jahren von den Kunſtſammlungen möglicherweiſe eine jährliche Abgabe bis zu 4% des Wertes erhoben, d. h. ein Steuerbetrag von einer Höhe, der die Beſitzer durchweg zur Veräußerung zwingen würde und inländiſche Käufer vom Verkaufe ausſchließt.

Wenn dieſe Geſetzesvorlage durchgehen ſollte, ſtehen wir vor einer ſo ungeheuerlichſten Tatſache, daß man zur Erklärung nur annehmen kann, daß die in Frage kommenden Inſtanzen die Folgen keineswegs bedacht haben, die ſich aus einer ſolchen Belaſtung des privaten Kunſtbeſitzes ſowohl für das deutſche Sammelweſen als auch für die lebendige ſchöpferiſche Kunſt und nicht zuletzt auch für den Kunſthandel ergeben, der einfach erdroſſelt wird, wenn es ihm nicht gelingt, eine traurige Vermittlerrolle beim Verkauf deutſchen Kunſtgutes nach dem Ausland hin zu übernehmen. Denn darüber kann doch kein Zweifel ſein, daß viele unſerer beſten Sammler bei der an ſich ſchon ungeheuren Belaſtung durch Steuerabgaben lieber die Veräußerung ihres Beſitzes einer dauernden Beſteuerung eines bis zu einem gewiſſen Grade doch unproduktiven Kapitals, wie es ein Kunſtwerk darſtellt, vorziehen werden. Aber ſelbſt wenn es Fälle gäbe, wo ein wirklich kunſtfreudiger Idealiſt auch ſolche Abgaben an das Reich zu leiſten bereit wäre, ſo ſteht doch außer Zweifel, daß die Luſt am Erwerb von Kunſtwerken durch eine derartige Form der Beſteuerung vollkommen erdroſſelt wird. Nicht zuletzt ſind auch die lebenden Künſtler die Leidtragenden, weil in der Folge ſo leicht niemand bereit ſein dürfte, moderne Kunſt zu erwerben, wenn er über den Kaufpreis hinaus damit die Pflicht übernimmt, dauernd Abgaben zu leiſten.

Die ganze Vorlage iſt in ihren Vorausſetzungen ſo völlig verkehrt, in den notwendigen Folgerungen, die ſie auswirken müßte, ſo ungeheuerlich, daß es höchſte Zeit wird, öffentlich dagegen Stellung zu nehmen und alle diejenigen zu einem geſchloſſenen Proteſt zuſammenzuſchließen, die an der Erhaltung deutſchen Kunſtbeſitzes ein ſtärkeres Intereſſe beſitzen, als es einer bureaukratiſchen Geſetzemacherei offenbar innewohnt. B.

Sammlungen

Die Neuordnung der Akademie in Venedig

Die Akademie in Venedig iſt in ihrer Neuordnung ſchon ziemlich vorgeſchritten; da jedoch ein Teil der Räume wegen Umbaus geſchloſſen bleibt, macht einiges proviſoriſchen Eindruck. In ſieben Sälen ſehen wir, etwas gehäuft mit den letzten Erwerbungen vereinigt, auch einen Teil der aus Wien übernommenen Werke. Im ganzen macht indes die Sammlung unter der trefflichen Leitung Gino Fogolaris einen guten Eindruck. — Im Eingangsſaal wurden auch einige Neuerwerbungen ausgeſtellt; darunter ein lebensgroßes Bildnis des Dogen Francesco Frizzo, von Prete Genoveſe gemalt. Der Doge blickt, reich bekleidet, mit prächtig gemalter Hand, den Beſchauer an. Was die hart ausgeführten Geſichtszüge betrifft, zählt wohl dieſes Werk nicht zu den beſten dieſes 1630 nach Venedig geflüchteten Mönches. — Eine der hiſtoriſch wichtigſten Erwerbungen iſt jedoch Jacopo Bellinis Madonnenbild. Die neuerworbene Madonna erinnert an die „Madonna mit Kind“, ebenfalls in der Akademie Venedigs, wie auch an jene im Louvre und den Florentiner Uffizien. Mit fromm geſenktem Blick, länglicher zarter Naſe, die Geſtalt in breiten gotiſchen Faltenwurf gehüllt, tritt ſie uns entgegen. Das Bambino iſt lebendig aufgefaßt, doch ſind Hände und Füßchen ſehr beſchädigt, nur das runde Geſicht iſt ziemlich gut erhalten. Im übrigen iſt auch der Madonnenkopf ſehr mitgenommen und durch alte Reſtaurierung halb verputzt. — Ziemlich langweilig und manieriert ſind die zwei Bilder bibliſchen Inhalts des Neapolitaners Solimena, dem zwar ein gewiſſer dekorativ-phantaſtiſcher Zug nicht abzuſprechen iſt. Unter den Neuerwerbungen iſt noch ein Skizzenbuch zu nennen, beſtehend aus

140 Blättern, die Entwürfe und Studien von Sebastiano Rizzi darstellen. Es sind geistreich hingeworfene Federzeichnungen, meist mit dem Pinsel getönt. — Endlich müßte man noch erwähnen, daß wohl jeder Galeriedirektor das Institut um die herrlichen, durch Schenkung erhaltenen Rahmen beneiden könnte. Es sind darunter Prachtstücke des Cinquecento, die so manchen Bildern erst die richtige Folie verleihen. L. Br.

Paris

Der Maler Charles Cottet, dessen Werke die in der Hauptsache robuste Landschaften und pittoreske Volksszenen darstellen und in vielen Museen Europas und auch Amerikas zu finden sind, hat dem französischen Staat einige zeitgenössische Werke und eine Sammlung eigener Bilder geschenkt, die vornehmlich seine bretonische Schaffensperiode umfassen. Diese Kollektion soll auf verschiedene Museen verteilt werden. So gehen in den Besitz des Luxembourg einige dreißig Gemälde und Zeichnungen Cottets über, daneben die Bronzebüste des Künstlers von Meunier, zwei Bilder von Lucien Simon und ein Stilleben von Blanche. Das Museum von Dijon erhält die Büste des Eugène Guillaumes von Rodin und Cottets Büste von Bouchard. Cottets „Altes Pferd", das seinerzeit seinen Künstlerruhm begründete, wandert ins Montpellier. r.

Ausstellungen

Vergleichswerte

Zu einer Ausstellung aus den Kölner Sammlungen im Wallraf-Richartz-Museum

Motto: „Denn nichts läßt sich vom Wissen her wahrhaft in Besitz nehmen — — —".
Karl With.

Das Wissen um Bedeutung des Kunstwerkes führt leicht ab vom Verstehen. Die Analyse seiner Formensprache erfaßt nie den Kern. Geographische Einordnung hat den Begriff der Exotik, d. h. reizvoller Fremdheit erzeugt. Scheidung nach Kulturstufen mindert die Aufnahmefähigkeit für alles, was nicht einer von Können und Überlegung geleiteten Hand entstammt. Um wieder zur unmittelbarsten und erschütterndsten Erregung durch das Werk selbst zu kommen, müßten wir versuchen, alle Disziplin abzulegen und uns zurücktasten zur „Kraft der Formensprache, zur Stärke der Symbolik" (Spengler).

Nachdem die Kategorienordnung abgeworfen ist, scheint ein vielfältiges Gewebe verwandter Lösungen durch alle Zeiten und um den Erdball gesponnen. Die Wiege höchster Kultur antwortet dem ärmsten Archipel, Christentum und Negermythos bauen sich einen Altar, Schmuck des Palastes und der Erdhöhle werden verwandt. Aber auf die oberflächliche Ähnlichkeit der Bildung muß man verzichten lernen, obwohl sie leicht augenfällig gemacht werden kann. Nicht gleiche Körperumdeutung, Linienführung, Farbgebung sollen sich allzu schneller Konstatierung darbieten. Es gilt der Grundstimmung nahezukommen, das Kräftebündel zu erfassen, das immer und überall Dokumente menschlicher Kunstgesinnung hervorgebracht hat. Der schöpferische Urgrund schuf stets Denkmäler, in denen sich das Verhältnis zwischen Mensch, Welt und Jenseitsvorstellung manifestierte. Erst wenn die Einfühlung dem Kunstwerk diese letzte Verlebendigung des Nacherlebens gegeben hat, ist die Vergleichsbasis aller Kunst gewonnen. So nur kann deren Universalität anschaulich gemacht werden. Wenn bisher jede Epoche und jede Landschaft der Erde aus den ästhetischen Gesetzen ihres besonderen Daseins erfaßt werden mußte, so bietet sich jetzt die Möglichkeit, übergeordnete, allgemein gültige Werte festzustellen und den Standpunkt zu gewinnen, von dem aus Menschheit als Summe aller zeitlich und räumlich geschiedenen Formen erlebt werden kann.

Für diese Einstellung entfällt ein persönliches Kunstwerk. Die Besonderheit des Schöpfers, seine Auffassung darf nicht in Erscheinung treten. Erst wenn er unauffindbar hinter seinem Werk verschwindet, steht dieses für einen Kulturerdteil, eine Kulturstufe, eine Bewußtseinslage. Oft muß man daher zurückgehen, bis sich in einer kunstabsichtslosen Arbeit der Vergangenheit dämonisches Erfülltsein ohne die Überlagerung bewußten Könnens aufweisen läßt. Selbst wenn eine rohe Axt den Steinblock flüchtig bearbeitete, setzte der Glutstrom nicht aus, der Plastik mit dem Triebleben der Gemeinschaft verband. Auch durch die ungeübte Hand des Kindes, die scheinbar willenlose des Irren, die gänzlich ungeschulte des Bauern kann die Formsetzung geschehen.

Allen diesen Urschöpferkräften fühlt oder wünscht sich die Gegenwart verwandt. Sie erst entdeckte Denkmäler entlegener Zeiten, ferner Erdteile und früher Kulturstufen. Ihr Wunsch, diesen nahe zu sein, muß einmal verwirklicht werden. Dann erst läßt sich feststellen, was aus äußerer Anregung, was aus eigenen Notwendigkeiten geschaffen und mit Entlegenem und Entferntem nur im letzten Wesenskern verbunden ist. Für die großen Leistungen der Moderne sollen die fremden Werte nicht Vorbild, sondern Bestätigung sein.

Gegenüberstellungen ermöglichen alle Künste außer der Architektur. Besonders eignet sich die

Plastik. Widerstände des harten Materials sind überall vorhanden, Struktur des Holzes oder des Knochens, Formbarkeit gegossenen Metalls oder gekneteten Tons beeinflussen stets die Hand. Malerei bietet sich dem Vergleich nicht so leicht, weil sie nicht überall die gleiche Rolle gespielt hat, manchmal in ein verwandtes Gebiet, etwa in das der Textilien überspielt, und für große Bezirke nicht mehr aufweisbar ist. Das Kunstgewerbe (um diesen unmöglichen Begriff festzuhalten) eignet sich besonders, wenn seine Technik wie die der Töpferei in frühen und fast unverändert in Zeiten höchster Kulturblüte angewendet wurde.

Religiöse Kunst wird bei der Auswahl bevorzugt, weil sie für ihre Symbolsetzung des menschlichen Bildes nicht entraten kann. Erst wenn dessen Darstellung Selbstzweck wird, beginnt jene Geschichte des technischen Könnens, mit deren übertriebener Schätzung gebrochen werden soll. Die neue Art der Reihung von Kunstwerken kann also auch die Wertungsskala der Kunstwissenschaft berichtigen und mit dem allzu oft angewandten Begriff „primitiv" aufräumen.

Eine nach den dargelegten Gesichtspunkten ausgewählte Ausstellung sprengt den Rahmen aller Museen mit Ausnahme des Folkwang in Hagen. Selbst eine an großen und vielseitigen Sammlungen so reiche Stadt wie Köln, birgt nicht alle Denkmäler, die dem ersten Versuch als Beleg dienen müßten. Die Häufung seltener Höhepunkte der Gestaltungskraft ist übrigens ein gefährliches Experiment. Vor der Fülle stärkster Eindrücke erlahmt die Fähigkeit des Nacherlebens, zumal wenn sie ganz auf sich selbst gestellt das Gerüst der Einordnung entbehren muß. Manches der in Köln ausgewählten Stücke soll daher nur hinführen zu einer Kunsthöhe, die zufällig nicht aufweisbar war.

Die Museen Kölns haben durch Hergabe ihrer Schätze den ersten Versuch einer Vergleichsausstellung ermöglicht. Man möchte ihn an anderen Orten wiederholt wünschen. Es wird sich an dieser Stelle noch Gelegenheit bieten, das Nebeneinander der ausgestellten Kunstwerke anschaulich zu machen. Alfred Salmony.

Hamburgische Deckenmalereien des 17. Jahrhunderts

Im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg sind neben der Neuerwerbungsvitrine, die zur Zeit antike Neuerwerbungen zeigt — neben einer attischen Augenschale und einem glasierten Gefäß der Alexandrinerzeit findet man hier Tanagrafiguren und griechisch-römische Kleinkunst vertreten — einige Aquarelle von Hermann Haase ausgestellt. Sie sind nach Bruchstücken von Hamburger Deckenmalereien angefertigt und geben ein interessantes Kapitel Hamburgischer Innenkunst vergangener Zeiten wieder. Wir wissen, daß das Kunstgewerbe während der Zeit um 1600 und während des ganzen 17. Jahrhunderts in Hamburg eine hervorragende Rolle spielte, daß die Kunst hervorragende Gönner und Förderer in Hamburg vorfand, daß auswärtige, besonders niederländische Maler mehrfach zu dieser Zeit Berufungen in die Handelsstadt an der Elbe erhielten, es kann daher nicht wundernehmen, daß auch in dieser Zeit der Privatmann alles daran setzte, sein Haus künstlerisch auszustatten. Neben Stuckdecken und Wandmalereien erscheinen Balken- und Deckenmalereien, von denen die Haaseschen Zeichnungen einen Ausschnitt zeigen. Etwas ganzes ist uns nicht erhalten, so daß nur spärliche Reste, die im Museum für Hamburgische Geschichte ihre Aufstellung finden werden, einen Überblick über das für alle Zeiten Verlorene geben werden.

Wir unterscheiden deutlich zwei Gruppen. Eine ältere ist um 1600 anzusetzen, sie schließt sich aufs engste an die Niederlande an, in Rollwerkumrahmungen erscheinen figürliche Szenen neben Fruchtgehängen, Pflanzenmotiven und Baldachinen, wie wir sie auch auf den Esthertruhen des Museums finden, Floris mit seiner charakteristischen Ornamentik ist häufig in freier Weise benutzt worden. Es ist die Blütezeit der Spätrenaissance, die in dem Kaufmannspatriziat der reichen Handelsstädte des Südens wie des Nordens den materiellen Boden zu ihrem Gedeihen fand.

Die zweite Gruppe steht im Zeichen des gotisierenden Akanthus, der den eigentlichen deutschen Barock charakterisiert. Das Lübecker Museum besitzt ein ganzes 1699 datiertes Zimmer mit dieser mächtigen Rankenmalerei, die auch bei uns, wie diese spärlichen Reste beweisen, reichlich vertreten gewesen sein muß. Eine stilistische Verwandtschaft mit der Ornamentik der gleichzeitigen Hamburger Schapps ist nicht zu verkennen. Diese Malereireste der zweiten Gruppe sind zwischen 1680 und 1710 anzusetzen.

Die ausgezeichneten Haaseschen Aquarelle, die sich in den alten Zustand der Malereien hineinzuleben versuchen, sind von so großem Wert, weil sie uns ein bisher unbekanntes Gebiet Hamburgischer Innenkunst vor Augen stellen, das geeignet ist, die Kunst und Kulturgeschichte Hamburgs während des 17. Jahrhunderts fester zu umreißen.

A. R.

Erfurt

Nach einer Wanderausstellung „Elsaß-Lothringen" wieder ein Ereignis ersten Ranges: eine umfassende Kollektion von Gemälden, Aquarellen, Zeichnungen Lyonel Feiningers. Immer mehr

rückt Feininger in den Mittelpunkt der künstlerischen Gegenwart; denn in seinen reifen Werken treten bereits die Grundlinien jener neuen Klassik klar zutage, die heute schon überall im Werden ist, und deren Aufgabe es sein wird, die großen Errungenschaften des Expressionismus auszubauen und zu befestigen, indem sie die Fülle der neuen Ideen und Formen zu einem geordneten System zusammenfaßt. Seltsam genug ist sein Weg: der führt in steiler Kurve vom Karikaturisten und Witzblattzeichner der „Fliegenden" zum Erbauer mystischer Bildarchitekturen, von groteskem Humor zu schweigendem Ernst, von plakathafter Buntheit zu gedämpfter Farbenglut, von nervös lauter Bewegtheit zu eisigklarer Tektonik. Besonders in seinen Aquarellen hat sich die romantische Seite seines Wesens bis heute erhalten: hier einen sich die schwebende Zartheit des Strichs mit der verhaltenen Leuchtkraft der Farbe zu einer Wirkung von oft traumhafter Phantastik. Das Entscheidende sind aber die großen Gemälde, denen in der Graphik die Kohlezeichnungen am nächsten stehen; wie er hier seine Visionen in die strenge Ordnung von Horizontalen und Vertikalen bringt, wie er alle Erscheinungen in farbige Flächen aufteilt, die bald in metallischem Glanze schimmern, bald wie von innen durchglüht in gläserner Transparenz aufleuchten, wie er den Raum in großen, klar umgrenzten Raumkuben hintereinanderschichtet und so in geometrischer Eindeutigkeit realisiert — in all dem offenbart sich ein völlig neues Gefühl für den gesetzmäßig-organischen Zusammenhang, die kristallinische Urform alles Seienden.

Es ist nicht möglich, im Rahmen eines kurzen Referats die Ausstellung im einzelnen zu würdigen. Nur einige Werke seien kurz genannt: aus der „Frühzeit" vor allem die „Dämmerung": eine Straße mit blauen Häusern unter grünem Himmel, dazwischen allerlei groteske Gestalten. Aus der späteren Zeit: das kleine, in den Farben besonders köstliche „Am Quai"; die beiden Fassungen Gelmeroda I und VII, die den Weg von relativer Zerfetztheit zu absoluter Geschlossenheit gut verdeutlichen; ferner die von stärkster Richtungskraft erfüllte „Landstraße". Aus den letzten Jahren endlich die in ideenhafter Klarheit geschaute „Brücke" (1918) sowie der „Platz an der Kirche" und die „Pariser Häuser", die in der mystischen Leuchtkraft der Farbe an Rembrandt gemahnen.

p.

Magdeburg

Im hiesigen Kunstverein ist gegenwärtig eine instruktive und vorbildlich zusammengestellte Ausstellung neuerer deutscher Malerei zu sehen, in deren Mittelpunkt die Künstler der „Brücke" und einige der ihnen gleichgerichteten Maler stehen. Neben Pechstein, Schmidt-Rottluff, Kirchner, Heckel, Otto Müller treten die Rheinländer Christian Rohlfs und Heinrich Nauen bedeutend hervor. Von den nordischen Künstlern erscheinen Emil Nolde und Paula Modersohn als zwei wuchtige Repräsentanten der Zeit. Sehr gut sind auch Kokoschka (mit einer wundervollen Alpenlandschaft), Franz Marc und nicht zuletzt Campendonk, Klee und Feininger vertreten. Die Ausstellung ist in dieser Geschlossenheit ein Dokument unzweideutiger Größe im Hinblick auf den künstlerischen Willen der Gegenwart und bedeutet für das sonst durchaus provinzielle künstlerische Leben der Stadt Magdeburg ein nicht alltägliches Ereignis. r.

Wiesbaden

Die Dezember-Ausstellung bringt neben rücksichtlich — weihnachtlich — lokalischen Kunstwerken neue Arbeiten von Mulot, Wolff-Malm und einem jungen, zum erstenmal an die Öffentlichkeit tretenden Mainzer Maler Walter Wirschinger, dessen Landschaften sowohl als figürliche Studien Interesse erwecken. Wirschinger wählt den Affekt als Mittel seelischer Offenbarung, allen Ausdruck auf eine Gebärde steigernd; in der Landschaft folglich die Stimmung als Mittel der kosmischen Psyche, beides mit einem Zielbewußtsein, das uns fühlen läßt, daß hier eine Persönlichkeit Anstalten macht, sich durchzusetzen. ch.

Von Künstlern und Gelehrten

Der Erfinder des Meßbildverfahrens und Begründer der preußischen Meßbildanstalt, Geh. Baurat Albrecht Meydenbauer, ist 88 Jahre alt kürzlich in Godesberg gestorben. — Der Maler Isidor Kaufmann, bekannt durch seine Porträts und Genrebilder aus dem jüdisch-polnischen Leben, starb in Wien im Alter von 68 Jahren. — In Dresden ist vor kurzem der Porträtmaler Johannes Mogk 53 Jahre alt gestorben. — Der Maler und Graphiker Max Hertwig wurde als Lehrer für Schrift an die Kunstgewerbeschule zu Charlottenburg berufen. Außerdem erteilte das gleiche Institut dem Maler Otto Marcus einen Lehrauftrag zur Einführung in die rechtlichen und geschäftlichen Bedingungen des Künstlerberufes. — Prof. Dr. Friedrich Deneken, der 25 Jahre lang das Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld geleitet hat, trat in den Ruhestand über. Der Posten soll demnächst neu ausgeschrieben werden.

Neue Bücher

Neue Kunstliteratur

Kurt Hielscher, Das unbekannte Spanien. Baukunst | Landschaft | Volksleben. Mit über 300 ganzseitigen Wiedergaben in Tiefdruck nach Originalaufnahmen des Verfassers. Verlag von Ernst Wasmuth A.G. Berlin. Preis geb. M. 250.—.

Vielleicht erinnert sich mancher unserer Leser noch jener Ausstellung, die im letzten Jahr verschiedentlich in Deutschland zu sehen war und die jene wundervollen Aufnahmen aus Spanien zeigte, die ein Mann gefertigt hatte, der dies Land in einem fünfjährigen, durch den Krieg zum Teil unfreiwilligen Aufenthalt, als ein Schönheitssucher im besten Sinne des Wortes von Süd nach Nord, von Ost nach West mit seiner Ica-Kamera durchzogen und dessen auch den vermeintlichen Kenner Spaniens überraschenden Bilder an Schönheit des Momentes und der Motive bisher ihresgleichen nicht hatten. Was jene Ausstellung in Einzelaufnahmen aus allen Teilen Spaniens zeigte, liegt nun in einer prachtvollen Buchausgabe und in einer Wiedergabe von einwandfreier technischer Vollkommenheit gesammelt vor, und wenn es von den rund 2000 Aufnahmen, die Hielscher auf seinen Wanderfahrten machen konnte, auch nur ein Sechstel ist, was dieser Band vor uns ausbreitet, so ist doch das hier vereinigte Material für jeden Künstler und Freund dieses unermeßlich reichen Kulturbodens eine wahre Fundgrube ungeahnter Überraschungen. Zugegeben selbst, daß manche der hier vereinigten Wiedergaben (z.B. Aufnahmen aus Granada, Cordoba, Sevilla, Toledo, Madrid) längst Bekanntes streifen, so liegt dennoch in der Art, wie diese Dinge gesehen und mit der Kamera festgehalten wurden, so viel künstlerisch Neues, daß man auch in der Beziehung dem Verfasser gern den lockenden Titel seines Werkes zugute hält. Die Fülle des übrigen aber, diese Bilder aus weit entlegenen Höhlennestern, Dörfern, Klöstern, aus Flecken am Abhang der Sierra Nevada oder in den blühenden Ebenen Andalusiens, erschließt eine vollkommen traumhafte Welt künstlerischer Schönheit, die der Schritt des Reisenden bisher nur selten berührt hat. Und gerade diese Stätten sind es, die dem Lande seinen geheimnisvollen Zauber, den Widerschein seiner bewegten Geschichte verleihen. Dies ist in der Tat das „unbekannte" Spanien, das uns Kurt Hielscher zum erstenmal erschlossen hat. Er selbst hat dem Buch eine Einleitung beigegeben, die, fern von dem Anspruch, grundlegend einzuführen, doch nicht nebensächlich ist, weil sie neben Bekenntnissen persönlicher Art, die den Standpunkt des Autors als solchen fixieren, gewissermaßen den Stimmungsakkord angibt, der bei der Betrachtung der nachfolgenden prachtvollen Tafeln mitschwingen soll. So ist dies Werk in der Tat wert, geliebt zu werden und eine unerschöpfliche Fundgrube jener Schönheit, durch die uns ein Land teuer wird, das in Geschichte, Leben und Kunst die Unermeßlichkeit seiner inneren Harmonie offenbaren konnte.

B.

Gregor Krause, Bali. II. Teil: Tänze, Tempel, Feste (Schriftenserie; Geist, Kunst und Leben Asiens, herausgegeben von Karl With, Bd. III). Folkwang-Verlag. G. m. b. H. Hagen i. W.

Führte der erste Band dieses anregenden Werkes, über den an dieser Stelle schon berichtet wurde, allgemein in die Kenntnis von Land und Volk der Insel Bali ein, so ist der zweite Teil den Dingen des künstlerischen, religiösen und kultischen Lebens dieser Menschen gewidmet, die — wenn man den Berichten und kostbaren Aufnahmen von Gregor Krause glauben darf — den Typ des asiatischen Volkes in einer besonders reinen und glücklichen Daseinsform repräsentieren. — Auch hier sind es, wie beim ersten Teil, zunächst die bildlichen Wiedergaben, die in der Unabsichtlichkeit ihrer Motive das insulare Dasein nach jeder Richtung hin, aber auch in einer Schönheit widerspiegeln, vor der westliche Zivilisation in all ihren verstandesmäßigen und dabei doch zumeist widersinnigen Äußerungen beinahe in ein Nichts versinkt. Aber der Sinn dieser einem buntbewegten künstlerischen und kultischen Leben abgelauschten Bilder bliebe dennoch Fragment ohne die textlichen Einführungen, die nach den verschiedensten Richtungen hin erläuternd den Standpunkt des europäischen Betrachters fixieren. Hier muß allen voran das einleitende Kapitel „Kunst" von Karl With genannt werden, das mit unerhörter Eindringlichkeit und einem bei modernen Schriftstellern ähnlich kaum erlebten Gefühl für das wahre Wesen künstlerischen Schaffens die Kunst des asiatischen Menschen zu dem Kunstbetrieb unserer Zeit in Parallele setzt. Hier hat tiefste menschliche Erkenntnis letzte Formung gesucht, hier findet man jene Platiform, von der aus man leicht, und unbeengt vom Intellektualismus europäischen Hochmutes, in das Wunderreich östlichen Kunstschaffens eintreten kann. Hier bedeutet jedes Wort eigenes Erleben vor den Werken eines in seiner göttlichen Reinheit beispiellos glücklichen und damit auch künstlerischen Volkes. Diesem Kapitel schließen sich Krauses Berichte aus Bali an, der viel Interessantes aus seinen langjährigen Beobachtungen mitzuteilen hat. So

ist ein Abschnitt den Tempelfesten gewidmet, ein zweiter den balischen Tänzen, weitere den Volksgebräuchen, unter denen die Leichenverbrennungen eine wichtige kultische Rolle spielen. Im Schlußkapitel gibt Ernst Fuhrmann eine — wie mir scheint — von kühnen Hypothesen nicht ganz freie Abhandlung über die Malaien, die speziell das sprachliche Element diskutiert und im ganzen ein wenig willkürlich den sonst so einheitlichen Rahmen des übrigen durchbricht. Trotzdem: Mit diesem Werke über Bali sind wir dem Leben und der Kunst Asiens keinen geringen Schritt nähergekommen und deshalb muß man vor allem dem Herausgeber der Schriftenreihe danken, der hier in der Tat einen wundervollen unbekannten Schatz ans Licht gebracht hat, an dem sich nicht nur der Künstler und Gelehrte erfreuen sollten. B.

P. P. Rubens. Des Meisters Gemälde in 538 Abbildungen. Herausgegeben von Rudolf Oldenbourg. Mit einer Einleitung von Adolf Rosenberg. Vierte, neubearbeitete Auflage (Klassiker der Kunst V. Band). Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart und Berlin 1921.

Diese vierte Auflage des bekannten Rubensbandes in den „Klassikern der Kunst" will fast wie ein vollkommen neues Werk erscheinen und es mutet wie geheime Tragik an, daß der Mann, der die Herausgabe dieser neuen Auflage besorgt, sie von den Unzuverlässigkeiten der früheren Auflagen befreit und durch wichtige bildliche und textliche Ergänzungen bereichert hat, der selbst das Erscheinen des Bandes nicht mehr erleben sollte. Oldenbourg, der wie kein zweiter berufen gewesen wäre, die längst als notwendig empfundene, abschließende Rubensmonographie zu schreiben, ist 34jährig im Sommer dieses Jahres einem Lungenleiden erlegen. Seine wissenschaftliche Arbeit stand in den letzten Jahren seines Lebens fast ausschließlich im Dienst des großen Flamen und man muß es immerhin vor dem Schicksal dankbar begrüßen, daß er diese Arbeit überhaupt hat abschließen können, weil sie trotz gewisser Lücken in den Wiedergaben Rubensscher Werke doch auf Jahre hinaus grundlegend für die Kenntnis dieses Meisters sein wird. Wilhelm Bode, der ein Onkel des Verstorbenen ist, glaubte die Pflicht gern gesehener Pietät zu erfüllen, wenn er nach der Einleitung des Herausgebers diesem einen Nachruf widmete, um damit die Erinnerung an seinen Neffen lebendig zu erhalten. Dagegen ist nichts zu sagen. Wohl aber sträubt sich menschliche Gerechtigkeit gegen die Geringschätzung, die bei dieser Gelegenheit die Arbeit des längst verstorbenen Adolf Rosenberg erfährt, der vor Jahren diesen Band zuerst herausgegeben hat und dessen immer noch vorbildliche Einleitung trotzdem für wert befunden wird, dem Bande gewissermaßen seinen textlichen Gehalt zu verleihen. Zugegeben, daß Oldenbourgs Korrekturen durch den Fortschritt der Wissenschaft notwendig und möglich gewesen sind, zugegeben selbst, daß vom gegenwärtigen Standpunkt aus das Werk Rosenbergs absolut als unzulänglich erscheinen mußte, verdient deshalb die Arbeit desjenigen, der zuerst das ungeheure Material sammelte und geistig verarbeitete, als ein Nichts gewertet zu werden, weil die Zeit inzwischen die Unzulänglichkeit dieser Arbeit erwiesen hat! Schließlich nämlich baut auch Oldenbourg auf dem Fundament Adolf Rosenbergs auf, von dem vielleicht sogar Bode einiges gelernt hat und wenn man sich schon nicht geniert, dessen einführenden Text wiederum zu übernehmen, dann wäre es sicher unendlich nobler gewesen, diesen Band auch in seiner Neubearbeitung titelmäßig unter dem Namen des ursprünglichen Herausgebers fortbestehen zu lassen, als ihn zum Vorwand eines immerhin nicht unbedenklichen Nepotismus zu nehmen und einen Nachruf anzubringen, der mit dem Werk als solchem auch nicht das Geringste zu tun hat. Diese Feststellung trifft trotzdem die Arbeit Oldenbourgs in keiner Weise. Im Gegenteil darf angenommen werden, daß dieser selbst wohl Rosenbergs Anteil an diesem Werke auch titelmäßig zum Ausdruck gebracht hätte. Sachlich ist im übrigen zu der Leistung selbst zu sagen, daß sie trotz offenbarer Lücken und auch in Nichtachtung einer inzwischen erschienenen neuen Literatur (siehe z. B. Monatshefte f. Kunstwissenschaft XIII. Jahrgang Bd. II) dennoch im ganzen vortrefflich besteht und als solche zweifellos eine wichtige Grundlage für die Rubensforschung bildet. Der Verlag hat seinerseits an Mitteln nicht gespart, diesem Bande eine durchaus erstklassige Ausstattung zu geben. B.

Wilhelm Uhde, Henri Rousseau. Mit 13 Netzätzungen. 1921. Rudolf Kaemmerer. Verlag Dresden.

Ein Bekenntnisbuch und eines der wenigen, die Ewigkeit in sich tragen. Geschrieben mit dem Herzblut eines Mannes, dem die Kunst Sache reiner und freier Menschlichkeit ist, der in dem Künstler, dessen Entdecker er in wahrstem Sinne des Wortes gewesen, zugleich einen Ausdruck neuer evangelischer Einfalt fand, wird dieses Buch fortan nicht nur für den Maler Rousseau, sondern schlechthin auch für die Kunst zeugen dürfen. Ich habe es an einem stillen Abend gelesen und einen Festtag inneren Schauens dabei erlebt. Wo

sind die Grenzen zwischen der reinen Freude am künstlerischen Werk eines Großen und der Sehnsucht eigener bejahender Diesseitigkeit? Uhdes „Rousseau" ist die Synthese aus jenem Gefühl für die Göttlichkeit, die im naiven Werk eines Künstlers alles Irdische überwindet und dem erdgebundenen Drang, die banale Welt als göttliche Gegebenheit menschlich fühlbar zu machen. Eine prachtvolle und reine künstlerisch-dichterische Tat! Über das Problem „Rousseau" ist heute auch mit denen, die das Wesen der Kunst nicht anders als die künstlerisch verklärte Kinematographie der Alltäglichkeit preisen, ernstlich nicht mehr zu streiten. Diese gehören der Vergangenheit an und sind höchstens noch wert, als historische Karikaturen in den Panoptiken des Geistes fortzuleben. Letzte und unsagbar traurige Zeugen einer Zeit, die ein anderes Fenster als das des reinen Intellektes der Kunst gegenüber nicht offen hielt. Für die anderen aber, die den heißen Odem eines Kommenden fühlen, ist Rousseau ein Fanal, wie Paula Modersohn, Franz Marc und die wenigen, die frei von Vergangenheit an der Schwelle eines neuen Jahrhunderts stehen. Uhde hat für seinen neuen „Rousseau" alles an Erinnerungen gesammelt, was die Erscheinung dieses Greises kunstgeschichtlich fortan so rein fixieren wird, wie es die Wissenschaft ähnlich mit den Großen der Vergangenheit längst getan. Er faßte Tatsachen, die sich wie ein stiller Roman aus der Bannmeile von Paris lesen, mit jenen reinen Bekenntnissen zu dem Werk dieses Einzigen und der Kunst schlechthin zusammen und gab auf diese Weise ein Buch von herrlicher innerer Größe, eine Dokumentation auf die Zeit und von bester europäischer Gesinnung, die einmal ihrem inneren Wesen nach die Grenzen der Völker überwinden muß. B.

Albinmüller, Holzhäuser. Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart.

Ein zeitgemäßes Buch, das durch den Reichtum künstlerischer Erfindung, den es verschlossen hält, überrascht. Albinmüller, der Darmstädter Architekt und einer der Führer in der neuen deutschen Kunstbewegung, die rund um 1900 anhub, wirbt in diesem drucktechnisch vorbildlich ausgestatteten Werk für den Holzwohnungsbau, der trotz der wirtschaftlichen Nöte der Zeit berufen sein könnte, dem Wohnungselend in entscheidender Weise beizukommen. Er selbst setzt in einer klar und überzeugend geschriebenen Einleitung die bautechnischen und ökonomischen Vorteile auseinander, die diesem neuen Typ von Landhäusern innewohnen, kennzeichnet auf Grund reicher praktischer Erfahrungen die hygienischen und ästhetischen Besonderheiten der von ihm erdachten neuen Wohnstätten, die sich weniger in die Steinmassen unserer städtischen Architekturen, dafür aber umso schöner in die freie Landschaft einfügen und ist ein überzeugender Anwalt seiner Sache und der aus der wirtschaftlichen Lage entsprungenen Notwendigkeit, auch für die ländliche Siedlung in Deutschland neue Wege zu suchen. Seine Ausführungen werden belegt durch das reiche und vielseitige Abbildungsmaterial nach eigenen Entwürfen, die für jeden Anspruch, vom einfachsten und billigsten Typ bis zu dem repräsentativen, breit gelagerten Wohnhaus, gewissermaßen ein Schulbeispiel bereit halten, bei dem sich der praktische Sinn des erfahrenen Architekten mit der Erfindungsgabe des schöpferischen Künstlers zu harmonischer Einheit zusammenfindet. Dieses Buch ist deshalb in jedem Sinn ein reiner Genuß; die in ihm propagierte Idee aber sollte es als durchaus zeitgemäß in Tausende von Händen bringen. B.

Adolf Feulner, Ignaz Günther, Kurfürstlich bayrischer Hofbildhauer (1725—1775). Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1921.

Die altbayrische Rokokoplastik steht als stimmungbildender Begriff jedem Besucher Münchens, der durch die maximilianischen und ludwigianischen Stilphasen bis auf das eigentliche Altmünchen durchgedrungen ist, vor Augen. Gleichwohl sind ihre Künstler vergessen. Sie gingen als Persönlichkeiten fast naturgemäß unter, weil ihr Werk sich fast ganz als Dekor in der Architektur löste. Dieses gilt auch von ihrem stärksten Vertreter Ignaz Günther. Er war ein Schreinerssohn aus dem Donautal, wanderte nach Mannheim und Salzburg, besuchte die Wiener Akademie und ließ sich 1753 in München nieder, wo er bis zu seinem Tod blieb, eines ausgedehnten geistlichen Kundenkreises sich erfreuend. In zahlreichen Landkirchen Ober- und Niederbayerns wie in München selbst stehen heute noch viele seiner zum Teil figurenreichen Altarwerke. Günthers Stärke lag in Grazie und Eleganz, in der ekstatischen Hingabe an das Gewand als rhythmischen Faktor und in der raschen, stürmischen Freudigkeit, mit der er seine Gestalten gleichsam auf den Beschauer einstürmen läßt. Seine schönsten Statuen stehen heute zu Starnberg und im Kaiser-Friedrich-Museum. Die dankenswerte Publikation ist mit ausgezeichneten Lichtdrucken auf 13 Tafeln geschmückt. Wünschenswert wäre eine sorgsamere buchbinderische Behandlung, die diesmal hinter der Trefflichkeit der übrigen Ausstattung leider zurückblieb, gewesen. M. E.

Naglers „Monogrammiſten"

Von dieſem der Kunſtgeſchichte längſt unentbehrlich gewordenen Werk, das leider ſeit Jahren vollkommen vergriffen und nur noch gelegentlich zu einem ſehr hohen Preis antiquariſch zu erhalten war, hat der Verlag von G. Hirth in München ſoeben einen anaſtatiſchen Neudruck herausgebracht und damit ein Unternehmen verwirklicht, das des aufrichtigen Dankes aller intereſſierten Kreiſe gewiß ſein darf. Neben dem bekannten Naglerſchen Künſtlerlexikon, das — wenn auch im einzelnen vielfach überholt — in manchen Teilen noch immer ſeine Bedeutung hat, ſtellt die Ausgabe der Monogrammiſten eine der erſtaunlichſten Lebensarbeiten dar, die je ein deutſcher Gelehrter geleiſtet hat.

Als das Werk erſtmalig, zehn Jahre nach dem Tode ſeines eigentlichen Urhebers vollendet, in den Jahren 1877—79 in München erſchien, war der Kreis derer, die aus ſolchem Handbuch Nutzen zu ziehen vermochten, noch verhältnismäßig klein. Inzwiſchen aber hat das Intereſſe an den Dingen der Kunſt unendlich zugenommen. Das Sammeln alter Kunſtwerke iſt beinahe zum Sport der neuen und alten Welt geworden und die Entwicklung hat es mit ſich gebracht, daß ſeither Werke jedweder Kategorie, die früher nur vereinzelt das Intereſſe eines Antiquars erweckten, heute meiſtens im Brennpunkt kunſtgeſchichtlichen Studiums ſtehen. Infolgedeſſen hat ſich ſeit langem eine Neuausgabe des unentbehrlichen Handbuches für die Arbeit des Forſchers, des Antiquars und des Sammlers als außerordentlich wünſchenswert erwieſen und man kann in der Tat dem Verlag von Hirth nicht genug danken, der uns ſoeben in fünf dickleibigen Bänden die Originalarbeit Naglers erneut vorlegt. Zu dieſem hat der Verlag einen ſechſten Band herausgebracht, durch den die Handhabung des Geſamtwerkes weſentlich erleichtert wird und der den Generalindex umfaßt, deſſen gewiſſenhafte Katalogiſierung unbedingt nicht zu verkennen iſt, da erſt mit dieſem Index das Lexikon ſeine notwendige Abrundung erfährt. Im übrigen iſt es ja nicht nötig, an dieſer Stelle auf die Bedeutung eines Werkes hinzuweiſen, das längſt innerhalb der kunſtgeſchichtlichen Literatur Weltruf beſitzt. In einer Zeit, wo die Satz- und Druckpreiſe in beinahe unglaublicher Weiſe geſtiegen ſind, war es natürlich nicht möglich, den ſonſt wohl in normalen Zeiten wünſchenswert geweſenen Neudruck zu bewerkſtelligen, wenn ein ſolches Werk für diejenigen, die es in erſter Linie angeht, überhaupt halbwegs erſchwingbar ſein ſollte. Der Verleger mußte ſich deshalb notgetrungen jene neue Erfindung einer photomechaniſchen Wiedergabe zunutze machen, die immerhin den Vorzug hat, daß der nunmehr vorliegende anaſtatiſche Druck ſich abſolut getreu dem urſprünglichen Vorbild angleicht. Jedenfalls iſt dieſe Neuausgabe der Monogrammiſten als eine entſcheidende Tat zum Nutzen der Kunſtwiſſenſchaft zu begrüßen und hoffentlich werden auch die Bemühungen des Verlegers durch reichen Abſatz des Werkes gelohnt, das ſeiner Anlage und Bedeutung nach einen Vorzugsplatz in jeder kunſtgeſchichtlichen Bibliothek verdient. Der Preis von M. 650.— für die ſechs broſchierten Bände iſt durchaus mäßig zu nennen. B.

Konrad Witz

(Zum Katalog der Züricher Ausſtellung)

Wer empfände es nicht als groben Fehler, wenn jemand über Dürer unrichtige Daten brächte oder mit Ausſchließung neuerer Ergebniſſe ſich nur auf veraltete Hypotheſen ſtützte?

Was aber für Dürer recht iſt, iſt auch für — Konrad Witz billig. Es ſollte heute nicht mehr möglich ſein, daß in einer Ausſtellung, deren Mittelpunkt die Hauptwerke von Konrad Witz bilden, der Katalog dieſer Ausſtellung über Witz eine blühende Fülle von Unrichtigkeiten bringt. Nicht aus Luſt zu kritteln, ſondern lediglich um der Bedeutung der Sache willen ſcheint es mir nötig, einiges zu berichtigen.

Der „Ausführliche Katalog" (ein „kleines Verzeichnis", das völlig umgepflügt werden mußte, ging ihm voran) der Ausſtellung „Gemälde und Skulpturen 1430—1530 Schweiz und angrenzende Gebiete" im Kunſthaus zu Zürich berichtet über Witz:

„Konrad Witz. Wahrſcheinlich um 1395 in Konſtanz als Sohn des Malers Hans Witz geboren. Dieſer ſteht 1402 im Dienſt des Biſchofs von Nantes, iſt während der Konzilsjahre (1414–1418) in Konſtanz, 1424/25 im Dienſt des Herzogs von Burgund in der Zeit, da auch Jan van Eyck für dieſen arbeitet. Konrad Witz iſt 1418—1426 in Konſtanz nachweisbar, wird dann Bürger zu Rottweil und läßt ſich 1434 kurz nach der Eröffnung des Konzils (1431—1449) in Baſel nieder, wo er 1435 Bürger wird. Hier iſt er ſehr erfolgreich als Maler und Bildſchnitzer tätig und kommt wohl auch mit der Kunſt des niederländiſchen ‚Meiſter von Flémalle' in unmittelbare Berührung. 1444 malt er im Auftrag des Kardinals und Genfer Biſchofs François de Mies in Genf die Altartafeln für die Makkabäerkapelle in der Kirche St. Pierre. Im Auguſt 1447 wird ſeine Frau als Witwe erwähnt. Von den wenigen erhaltenen Gemälden gelten unten Nr. 217 (Hl. Familie, Neapel) und eine nicht ſichere kleine Kreuzigung im Berliner

Kaiſer-Friedrich-Muſeum als Frühwerke, auf ſie folgen die im Baſler Muſeum verwahrten acht Tafeln des Heilsſpiegelaltars (drei weitere in Baſler Privatbeſitz und im Berliner Kaiſer-Friedrich-Muſeum), dann die Tafel in Straßburg, unten Nr. 214, das Genfer Altarwerk und ſchließlich Nr. 213 und 217a (Joachim und Anna, Baſel und die Verkündigung, Nürnberg)."

Hierzu iſt zu berichtigen:

Konrad Witz iſt wahrſcheinlich nicht in Konſtanz geboren, da ſein Vater erſt 1412 dort das Bürgerrecht erwarb. Es iſt völlig unbewieſen, daß ſein Vater Maler war. Hans Witz iſt nicht identiſch mit dem Konſtanzer Hans Wietzinger, in dem wir mit einiger Wahrſcheinlichkeit den burgundiſchen Hofmaler erkennen dürfen. (Siehe hierzu meine bisher noch nicht widerlegten Ausführungen im Repertor. f. Kunſtwiſſ. 1915, XXXVIII, 118–132 und „Konrad Witz", Straßburg 1916.) Konrad Witz iſt im Konſtanzer Steuerbuch 1418 bis 1431 nachweisbar. Siedelte in den erſten Konzilsjahren — Konzil dauerte 1431 bis 1448 — ſchon nach Baſel über, da er dort 1434 bereits in die Zunft aufgenommen wurde und 1435 Bürgerrecht erhielt. Die ſehr erfolgreiche Tätigkeit des Konrad Witz als Bildſchnitzer iſt völlig unbewieſen; die „unmittelbare Berührung" mit dem Meiſter von Flémalle hypothetiſch. Das Genfer Altarwerk, das Witz 1444 vollendete — gemalt wird er wohl länger daran haben —, entſtand nicht für die kleine Makkabäerkapelle, in der kein Raum zum Aufſtellen geweſen wäre, ſondern für den Hochaltar der Kathedrale. Von den nicht wenigen erhaltenen Gemälden — denn wir beſitzen von keinem deutſchen Meiſter der Zeit ſo viele! — wurden bisher die Neapler Hl. Familie und die Berliner Kreuzigung bald als Früh- bald als Spätwerke eingereiht. Das Baſler Muſeum beſitzt nicht acht, ſondern ſechs Tafeln des Heilsſpiegelaltars.

Von der Vorausſetzung ausgehend, daß Witz Bürger zu Rottweil war, ſetzt der Katalog des weiteren als nicht exiſtierend alles Mögliches eine „für die Kunſt des jungen Witz wahrſcheinlich nicht bedeutungsloſe Rottweiler Malerei" voraus, als deren „Proben" er eine Solothurner Kreuzigung von Albrecht Mentz und zwei Tafeln „Pfingſten" und „Tod der Hl. Urſula" bezeichnet. Mentz, nach Angabe des Katalogs „angeblich aus Rottweil gebürtig, 1479 als Bürger zu Solothurn aufgenommen"! Die beiden andern Tafeln nach dem kleinen Verzeichnis „Baſler Schule um 1445, Schloß Lichtenſtein" nach dem „Ausführlichen Katalog" auf „Schwäbiſch um 1450", Privatbeſitz umbenannt, früher in der Sammlung Hirſcher in Freiburg, ſollen nach Angabe von H. Feurſtein aus Rottweil ſtammen. Der ſehr intereſſante Meiſter dieſer beiden Tafeln ſteht entſchieden auf dem Boden ſeeſchwäbiſcher, durch Witz und Lochner beſtimmten Tradition. Wenn er für Rottweil, das in die Konſtanzer Diözeſe gehörte, tätig war — um 1450! — ſo hat das mit Konrad Witz nichts zu tun; ebenſowenig wie die Kreuzigung des Mentz; ebenſowenig wie die vier Zweiheiligentafeln der Fürſtlich Fürſtenbergiſchen Sammlung zu Donaueſchingen und des Landesmuſeums zu Zürich, zu denen der Katalog bemerkt:

„Die Bezeichnung ‚Schule des Konrad Witz' iſt als Hinweis auf Zuſammenhänge mit der ſchwäbiſchen Richtung zu verſtehen, die Konrad Witz in Rottweil angetroffen haben mag (!), um ſie in Baſel ſelbſtändig weiterzubilden und umzuformen."

Es iſt zu beklagen, daß die Züricher Ausſtellung, die in ihrer reichen, aber wirren Fülle ſo herzerfreuend viel des Köſtlichen bot, nicht zielbewußter die angeſchnittenen Fragen verfolgte.

Wie ſehr viel wichtiger wäre ſtatt einem bunten Vielerlei oberrheiniſcher Kunſt, das ſich bis zu

Hollstein & Puppel, Kunstantiquariat, Berlin W 15
Meinekestraße 19
ERSTKLASSIGE KUPFERSTICHE UND HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER
KUPFERSTICH-VERSTEIGERUNGEN
Interessenten bitten wir um Angabe ihres Sammelgebiets

dem Meister von Meßkirch erstreckte, eine geschlossene Aufzeigung seeschwäbischer Malerei gewesen, einschließlich der Buchmalerei; wie wichtig sodann Beispiele für das Auswirken der Witzschen Kunst in Savoyen und an der Rhône entlang und von hier wiederum zurück in die deutsche Kunst. Hat doch der Genfer Petrusaltar weithin anregend gewirkt. 1483 ist eine veränderte Kopie (oder Kopie einer Kopie) der „Verehrung der Madonna durch den Kardinal Mies" als Holzschnitt in den „Ordo divini offizii" Speyer, Peter Drach (Schreiber Manuel 4875) geschlüpft (von Leonhardt und Bossert in „Studien zur Hausbuchmeisterfrage", Zeitschr. f. bild. K. 1912 dem Hausbuchmeister zugewiesen; das. S. 203 Abbildung) und 1501 hat der Straßburger Bildhauer Veit Wagner in einem großen Schnitzaltar für Alt-Sankt Peter in Straßburg mehrere Motive des Genfer Altars in Reliefs verwertet.

Witz war bis ins 16. Jahrhundert der deutschen Kunst kein Fremder. Erst später ist er es ihr geworden; aber ihn verloren haben, heißt für uns, ihn wiedergewinnen müssen. Mela Escherich.

Neue Zeitschriften

Kleine Anzeigen

Die aktivistische Zeitschrift „Ma", das ungarische Organ neuester Literatur und bildender Kunst, die in Wien erscheint, gibt als zweites Heft Abbildungen von Werken des ungarischen Malers Maholy-Nagy, die durch einen kurzen Aufsatz Peter Mátyás (Ernst Kállai) eingeleitet werden. Es ist, wie der Verfasser sagt, „eine Vereinigung der beiden Antipoden Kubismus und Dadaismus. Sie verkündet die Welt des Menschen, der Herr über die Maschine geworden ist". Wir sehen in ihnen nicht viel mehr als Konstruktionszeichnungen, die uns wenig von Kunst sagen und unsere Phantasie nicht anregen können.

Das seit 25 Jahren bestehende Organ des Vereins für historische Waffenkunde erscheint nunmehr in neuer und erweiterter Fassung als Zeitschrift für historische Waffen- und Kostümkunde im Verlag für praktische Kunstwissenschaft F. Schmidt-München und bringt u. a. in ihrem ersten Heft einen interessanten, reich illustrierten Artikel von Potier über den berühmten Wiener Jagdteppich und über den Nürnberger Festungsbaumeister Johann Glöckner (1430—1442) von Albert Gümbel.

Das sechste und vorläufig letzte Heft des von Wilhelm Graf Kielmansegg herausgegebenen „Querschnitts" der Galerien Flechtheim enthält Beiträge von Guillaume Apollinaire (Braque), Siemsen (Rudolf Levy), Otten (Erinnerung an Bolz), Sternheim (Masereel), Gedichte von Adolf v. Hatzfeld, Marie Laurencin, Rudolf Levy und „Marginalien" über Kunstausstellungen, den Venuswagen usw., Boxen und Film (Chaplin). Dazu über 50 Abbildungen. — Die sechs erschienenen Hefte werden zu Weihnachten als Buch gebunden erscheinen; erweitert durch Beiträge von Collofino, H. H. Ewers, Salmon, Schickele und Siemsen; dazu ein vom Stock gedruckter Holzschnitt von Franz Masereel.

Von der an dieser Stelle bereits mehrfach erwähnten Zeitschrift „Der Pelikan", der in zwangloser Folge im Verlag von Günther Wagner, Hannover, erscheint, ist kürzlich wieder ein nach Inhalt und Ausstattung gleichbedeutendes Heft erschienen. Dasselbe enthält folgende Beiträge: Prof. Gustav Wiethüchter, Ornament und Farbe. Richard Lisker, Naturform und Ornament. Architekt Dipl-Ing. Konrad Wittmann, Material und Schmuckform.

Verschiedenes

Der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft

versendet sein Mitgliederverzeichnis 1921, ein vom kunstpolitischen Standpunkt aus nicht uninteressantes Dokument. Im Vergleich zu dem letzten Mitgliederverzeichnis (1913) ergibt sich, daß das gelehrte bzw. kunstfreundliche Ausland zum Teil von dem Deutschen Verein abgerückt ist und zwar: Frankreich, einschließlich Elsaß-Lothringen, und Rußland vollzählig, während sich in den neutralen Staaten die Mitgliederzahl zum Teil gleich erhalten (Schweiz), zum Teil erhöht (Niederlande) hat. Neu hinzugetreten sind Museen in Schweden und Dänemark. Verluste ergaben sich in Ungarn; dagegen hat sich in England die Mitgliederzahl von vier auf zwölf erhöht. Der „Abfall" Elsaß-Lothringens erklärt sich in vielen Fällen durch die Ausweisungen der Deutschen, wie sich überhaupt das Zurückströmen der Gelehrten aus dem Ausland bemerkbar macht. Von den reichsdeutschen Städten zeigen die süddeutschen (München, Freiburg, Heidelberg, Frankfurt) erfreuliche Zunahmen. M. E.

Rom

In Vignanello in der Nähe von Viterbo hat man auf einem Grundstücke des Fürsten Ruspoli die Spuren eines großen Heiligtums, in dem man mit Recht den berühmten Tempel der Dea Voltumnia vermutet, endeckt. Die Ausgrabungen schreiten unter der persönlichen Leitung des Fürsten gut vorwärts. L. P.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Frankfurt a. M.

Rud. Bangel versteigert am 21. Januar 1922 den künstlerischen Nachlaß Prof. Ad. Schreyer, der durch den kürzlich erfolgten Tod der Witwe freigeworden ist. Es sind mehr als 100 Ölgemälde des Künstlers, darunter bekannte Werke, wie der brennende Stall, das kranke Pferd, Pferdetreiber, Araber auf der Flucht, Pferde unter einem Schuppen, zwei Freunde, Araber auf Auslug, Araber auf Vorposten, Löwenjagd, fliehende Araber u. a.; ferner Bilder der französischen Schule des 19. Jahrhunderts (Corot, Rousseau, Troyon) und der Frankfurt-Cronberger Schule (Burger, Burnitz, Dielmann, Rumpf usw.). Da Schreyer einer der gesuchtesten Maler auf dem Kunstmarkt ist und auch Amerika, Frankreich und die Schweiz von jeher großes Interesse für dessen Arbeiten bezeugten, verspricht die Versteigerung ein Ereignis von internationaler Bedeutung zu werden. Der Auktionskatalog mit 40 Tafeln erscheint Anfang Januar.

München

Am 12.—14. Januar findet in der Galerie Helbing eine bedeutende Kupferstichauktion statt. Zur Versteigerung gelangen aus ausländischem Privatbesitz eine Sammlung von ca. 190 Blättern deutscher Kleinmeister und zwar meist in vorzüglichen, teils in brillanten Abdrücken. Dabei ist am zahlreichsten vertreten Hans Sebald Beham, Aldegrever, Altdorfer, Binck, Meister JB und andere Monogrammisten, G. Pensz und sonstige zeitgenössische Stecher. Dieser Sammlung reihen sich aus verschiedenem Besitz eine große Anzahl prachtvoller farbiger Ansichten sowohl deutscher wie ausländischer Städte und Landschaften an. Außerdem enthält der Katalog eine Abteilung kostbarer Porträts des 17. und 18. Jahrhunderts, Kupferstiche der verschiedenen Schulen des 15. bis 19. Jahrhunderts, eine Sammlung von Ridinger-Stichen und eine größere Anzahl von Prachtwerken des 17. und 18. Jahrhunderts mit Kupfern, darunter auch eine Reihe mit farbigen Stichen.

Der Katalog umfaßt ca. 720 Nummern und ist in einfacher und reich illustrierter Ausgabe erschienen.

ZET FARBE

Eine Ölfarbe ohne jedes Gerinnsel.
Selbst im hauchartigen Auftrag noch körperhaft.
Klar in den Übermalungen und Lasuren.
Organische Einheit von Farbe und Malgrund.
Sonderdrucksachen auf Wunsch kostenfrei.

GÜNTHER WAGNER
HANNOVER UND WIEN

731

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Jacques Casper †

Durch den Tod Jacques Caspers, der am 24. November plötzlich einem alten Leiden erlag, ist der Berliner Kunsthandel um eine seiner liebenswertesten Erscheinungen ärmer geworden. In der Geschichte der modernen Kunst wird man ihn immer nennen als einen derer, die wie Fritz Gurlitt, dessen Nachbar er in der Behrenstraße war, den Sieg des Impressionismus bereiten halfen. — Die Graphik der französischen Impressionisten wie die der großen englischen Stecher hat in ihm ihren ersten Vermittler in Berlin gefunden, und bis an sein Lebensende galt seine Arbeit den Meistern dieses Stils und ihren Nachfahren.

Darüber hinaus aber wird jeder Künstler wie Kunstfreund, solange noch solche leben, die mit ihm in Berührung kamen, dankbar des Menschen gedenken, dieses feinen, stillen Mannes, der mit wirklicher Liebe, feinstem Verständnis und starkem Verantwortungsgefühl an den Dingen der Kunst hing, und der diese Eigenschaften ebensosehr in der oft selbstlosen Förderung der Künstler betätigte wie in der unbestechlichen und nicht immer gefälligen Beratung der Liebhaber, denen er freilich oft genug in seiner wortkargen Art das Gefühl erweckte, sie müßten ihn eigentlich um Verzeihung bitten, daß sie ihm seine lieben Schätze raubten.

H. Friedeberger.

Neue Kataloge

Hermann Abels, Köln a. Rh., Hohenzollernring 50. Katalog Nr. XVII. Originalgraphik.

Creutzer G. m. b. H., Wissenschaftliches Antiquariat und Verlagshandlung, Köln, Hohenstaufenring 42. Lagerverzeichnis Nr. 121. Rheinischer Antiquarius Nr. 5. Literatur / Kunst / Leben.

Ed. Nahr, Antiquariat für Wissenschaft, Literatur und Kunst, Kiel, Schloßgarten 11. Antiquariatskatalog Nr. 5. Deutsche und fremde Literatur, Geschichte, Kulturgeschichte, Kunstgeschichte, Naturwissenschaften.

Speyer & Peters, Buchhandlung und Antiquariat, Berlin NW. 7, Unter den Linden 39. Mitteilungen aus dem Antiquariat.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Kaulbachstr. 35, I / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE: Dr. Leo Balet, Blaricum, Nordholland / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Avenida Leandro Alem 424 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 1 (XIV. Jahrg.)	12. Januar	Heft 1 (XIV. Jahrg.)	5. Januar
„ 2	26. Januar	„ 2	19. Januar
„ 3	9. Februar	„ 3	2. Februar

Neue Kunst
Hans Goltz
München
Briennerstraße 8

DEZEMBER 1921
QUALITÄTS-GRAPHIK

ARARAT
Heft 11
BECKMANN
mit 30 Abb. Mk. 8.50
Heft 12
ASIEN
m. ca. 40 Abb. Mk. 12.—
Auf Kunstdruckpapier
Mk. 20.—

Kunstausstellung Hans Hollaender
DRESDEN-A.
Schweizerstr. 17 · Nähe Hauptbahnhof

◇

WILHELM BUSCH
GEMÄLDE / ZEICHNUNGEN

GALERIE
BOSSÁNYI
Inh.: L. Fr. Freiherr von Bossányi
LEIPZIG
AUGUSTUSPLATZ 7

Malmedé & Geißendörfer
Köln am Rhein

An- und Verkauf von
Kunst- und
kunstgewerblichen
Gegenständen
alter Zeit

Kunstgewerbehaus
Unter-Sachsenhausen 33

GRAPHIK
zu kaufen gesucht:
Marius Bauer
M. Bone · S. Haden
Mac Bee · Manet
Millet · Whistler
Zorn

Angebote mit Preis erbittet:
KUNSTSALON
HERMANN ABELS
KÖLN A. RH.
Hohenzollern-Ring 50

Adolf Klein Frankfurt am Main
An- und Verkauf *Gr. Hirschgraben 11*
Plastik - Gemälde - Kunstgewerbe
Meisterwerke und museale Objekte
Angebote erbeten *L.*

C 4821

Sammler-Graphiken

Corinth · Israels · Klinger
Kollwitz · Liebermann · Meid
Menzel · Slevogt u. a.

kauft

einzeln und in Sammlungen

*

Galerie Del Vecchio
Leipzig
Gegr. 1799

JOSEPH BAER & CO.
Frankfurt a. M., Hochstraße 6

Demnächst erscheint:

LE PEINTRE-GRAVEUR

par

J. D. PASSAVANT

Anastatische Neuausgabe

6 Bände :-: Groß 8°

Mit zahlreichen Monogrammen

Subskriptionspreis
für In- und Ausland
600 Mark

Dieses für jeden Kupferstichsammler und Kunsthistoriker unentbehrliche Handbuch enthält u. a. wichtige Ergänzungen zu **Bartsch, Peintre-graveur.**

★

ALTE
GEMÄLDE
ANTIQUITÄTEN

BOURGEOIS & Co.
KÖLN a. Rh.
DOMHOF 12-14
GEGENÜBER
DEM DOM

*

Karl W. Hiersemann
Leipzig :-: Königstraße 29

kauft

BIBLIOTHEKEN

und einzelne wertvolle Werke
aus allen Gebieten
der Kunst

*

Großes Lager antiquarischer Bücher
Verzeichnisse darüber kostenlos

Buchdruckerei Julius Klinkhardt, Leipzig.